



UNIVERSIDADE TÉCNICA DE LISBOA
FACULDADE DE MOTRICIDADE HUMANA



DANÇA MODERNA E FEMINISMOS

Dissertação elaborada com vista à obtenção do Grau de Mestre em Performance
Artística / Dança

Orientadora: Prof^ª. Doutora Ana Maria da Silva dos Santos

Júri:

Presidente

Prof^ª. Doutora Ana Maria Macara Oliveira

Vogais

Prof^ª. Doutora Maria Helena Zaira Díniz de Ayala Serôdio Pereira

Prof^ª. Doutora Ana Maria da Silva dos Santos

Lucía Del Pilar Lancheros Munevar
2013



Resumo

O feminismo, à semelhança da dança moderna, longe de ser uma posição unívoca é um campo de estudo complexo, plural e não linear. Os conceitos que o estruturam têm mudado de forma profunda desde a sua origem nas lutas pelo sufrágio feminino até ao seu estado atual.

Tendo em conta o anterior, o presente escrito pretende fazer uma revisão em paralelo entre o percurso da dança moderna teatral - principalmente aquela criada nos Estados Unidos e Europa- e o desenvolvimento do pensamento feminista; as suas relações e pontos de encontro tanto a nível teórico como no relativo à representação do feminino, do masculino e das relações entre os dois géneros.

Desta forma, ao longo dos capítulos, serão analisadas, de forma comparativa e crítica, as diferentes abordagens feministas - feminismo universal, feminismo baseado na complementaridade entre o homem e a mulher e enfoques pós-estruturalistas- e os trabalhos coreográficos de múltiplos artistas do século XX.

Palavras chave: Dança moderna, dança contemporânea, feminismo, estudos de género, teoria feminista, arte abstracto, teorias *queer*, performance, dança nos Estados Unidos, estética.

Abstract

Feminism, likewise modern dance, far from being an univocal position, is a complex study field, plural and nonlinear. Concepts that structure it have changed in a profound way since its beginnings - with the demands for women suffrage - until today's current situation.

Taking the latter into account, the present work, aims at making a parallel study between the development of modern dance – mainly the one created in the United States and Europe - and the development of feminist theories; its relations and points of connection, not only at a theoretical level but also at a representational level, both of the feminine and masculine, and relations between the two genders.

Throughout the following chapters, different feminist approaches – universal feminism, feminism based on the complementarity between man and woman, and post structuralist approaches – and the choreographical work of several 20th century artists, will be analysed in a comparative and critical way.

Key words: Modern dance, contemporary dance, feminism, gender studies, feminist theory, abstract art, queer theory, performance, American dance, aesthetic.

Índice

Introdução	iv
1- AS MULHERES UNIVERSAIS.....	1
2- META-MULHERES. META-HOMENS.....	14
3- HUMANIDADE.....	28
4- A ESTRATÉGIA DA DISPERSÃO.....	46
5- A PARTICULARIDADE DA UNIVERSALIDADE.....	62
Conclusões.....	73
Bibliografia.....	79
Sitiografia.....	84

Introdução

O objectivo inicial desta dissertação era encontrar as relações entre a ausência da diferenciação de género, tanto nos figurinos como na movimentação, feita por alguns coreógrafos de dança moderna e o contexto social e artístico de cada época.

O conhecimento prévio do tema levou-me a partir da hipótese de que a aparição dos dançarinos sem género estaria relacionada com dois grandes acontecimentos: o *boom* da arte abstracta e o êxito dos movimentos feministas. E, para testar esta hipótese, comecei por aprofundar estes temas.

Quando comecei a explorar o significado do conceito feminismo descobri que não é uma singularidade, unificada e linear, o que determinou o percurso desta dissertação. Percurso este, que começa na constatação de que existem muitos feminismos, tão diferentes e críticos entre si que questionam a própria existência da categoria que os agrupa.

Esta questão levou-me, primeiro, a diferenciar o feminismo enquanto campo de estudo teórico do feminismo associado à prática política (especialmente a partir dos anos 70) e, segundo, ao inventário das teorias e enfoques existentes no interior dos próprios estudos feministas.

No seu percurso, as variações sucedidas no feminismo são de tal magnitude que os princípios estruturais que antes suportaram as teorias feministas têm sido questionados e, as noções que inicialmente se partilhavam sem grande discussão, especialmente nos últimos vinte anos, transformaram-se drasticamente (Phillips, 2002) e, de tal modo, que o nome que as agrupa se alterou e os estudos feministas passaram a chamar-se estudos

de género tendo ainda, pelo meio, passado por denominações como estudos *queer*, novo feminismo e pós-feminismo.

O mesmo acontece com a chamada dança moderna que, dada a sua complexidade, também não é fácil nomear e/ou definir já que, esta e seus parentes semânticos - dança pós-moderna, neoclássica, contemporânea, nova dança, dança-teatro e dança criativa -, constituem um vasto e variado campo no qual é difícil encontrar uma característica comum, não só que as defina como também as diferencie de outras práticas de dança; as mudanças dão-se de modo tão rápido que através de um percurso singular da carreira artística dum criador é possível analisar para o termo dança moderna alterações conceptuais de monta.

Esta dificuldade em definir os componentes da categoria dança moderna é pertinente porque a complexidade e variedade dos seus elementos toca em muitos aspectos a diversidade das explicações e pensamentos teóricos sobre o género. Assim, o feminismo além de ter origem no fato material de que a humanidade é dividida em homens e em mulheres e que esta divisão não só provém da aparência dos genitais dos indivíduos, no momento do seu nascimento, como também produz um trato diferenciado; para além deste fato não existe qualquer consenso sobre o que significa o termo género, qual é a sua causa, quais as suas consequências, se é necessário, inevitável, fixo ou, pelo contrário, circunstancial e temporal.

Desta forma, encontrei uma primeira conexão entre o percurso do pensamento feminista e a dança moderna teatral; isto é, os dois são um fenómeno complexo, de desenvolvimento disperso, não linear e, desde o final do século XIX até hoje, sofreram mudanças drásticas nos seus conceitos estruturais:

Dança em pés descalços? Não, às vezes usam sapatos. Dança expressiva? Não, alguns destes coreógrafos são veementemente anti expressão. E então, outra possibilidade: uma definição tão flexível que consiga abarcar a totalidade de forma fácil e confortável: 'Liberdade em relação às regras tradicionais' (...) Mas, libertos de que tradição? Qualquer coreografia que não seja ballet é dança

moderna?¹ (Cohen, 1966, p.4. Tradução própria)

São estes os pressupostos em que assenta a decisão de utilizar o conceito de dança moderna na forma mais abrangente possível, i.e., nele se incluirão as coreografias classificadas como pós-modernas e contemporâneas, e, na medida contrária, dele se excluirá aquelas que são identificadas como ballet clássico (mesmo que sejam contemporâneas das danças consideradas modernas) e as que são apresentadas em exclusivo como adscritas a uma zona geográfica ou uma cultura específica (por vezes nomeadas como folclore ou danças tradicionais).

Iniciei o processo de recolha de dados com uma revisão literária sobre o pensamento feminista, desde as lutas pelo sufrágio feminino até hoje. Pelo caminho, além da similitude referida anteriormente, encontrei várias relações entre os diversos pensamentos feministas e a dança moderna que serão, precisamente, o objecto de estudo desta dissertação. Especificamente, primeiro, as coincidências nos modelos de pensamento sobre os quais assentam as respectivas teorias e, segundo, ligações entre as formas de pensar o feminino e o masculino das teorias feministas com as suas representações em palco por parte dos coreógrafos.

A existência de tais relações é de certo modo esperada uma vez que a principal ferramenta da dança é o corpo e, por sua vez, o corpo é também alvo de classificações de género. Em consequência, dado que o feminismo se preocupa com representações do feminino e do masculino e responde às relações de género existentes numa sociedade específica, e a dança é um produto cultural que reflecte e questiona as características da sociedade na qual é criada -com inclusão dos modelos de género-, nesta dissertação, desejo encontrar os pontos nos quais os caminhos destas duas disciplinas, cruzam-se.

Não obstante a dança não é aqui encarada como mera receptora dos modelos do feminino e do masculino da sociedade onde gerados mas, bem pelo contrário, vê-se a dança como um agente ativo na construção, manutenção ou mudança de tais modelos.

¹ “Barefoot dance? No, sometimes they wear shoes. Expressive dance? No, some of these choreographers are vehemently anti- expression. So then, another possibility: a definition so flexible as to include them all -easily, comfortably: 'Freedom from traditional rules' (...) But freedom from what tradition? Is any non-balletic choreography modern dance?”

Assim, um dos pontos a esclarecer é a relação entre o percurso da dança moderna e o pensamento feminista; se esta é consciente ou se, pelo contrário, foi preciso uma mudança na forma de conceber a dança por parte dos coreógrafos para que esta conexão se tornasse explícita.

Estou consciente que escolher a perspectiva de género para examinar a dança moderna - da mesma forma que escolher qualquer outra abordagem - implica necessariamente deixar de fora partes que também intervêm e explicam o fenómeno em estudo e que, em consequência, os trabalhos artísticos analisados não podem ser explicados unicamente em termos de teoria de género já que a arte e o discurso que a envolve - é um fenómeno complexo que faz parte dum conjunto contínuo no qual intervêm práticas económicas, sociais, estéticas e ideológicas. (Pollock, 2002)

Não obstante, no que respeita à dança, considero que a análise desde o ponto de vista do pensamento feminista é sumamente relevante dado o potencial da dança tanto para oferecer um panorama da representação do feminino e do masculino na nossa sociedade como para participar ativamente na sua modificação.

Não obstante, quando fiz a revisão da literatura sobre o tema descobri que, em comparação com outras disciplinas artísticas, nomeadamente o cinema ou as artes plásticas, a dança tem sido pouco explorada a partir dos estudos de género. Dentro do que tem sido feito - e que foi de grande ajuda para escrever esta dissertação -, o foco são as representações de mulher (Adair, 1992) (Copeland, 1998), de homem (Burt, 1995) e das suas relações na dança teatral.

Dado que o meu objetivo é estabelecer um paralelo entre as mudanças destas representações e as mudanças dos conceitos do feminino, do masculino e do conceito de género no pensamento feminista, a seleção dos coreógrafos bem como dos trabalhos estudados baseou-se conscientemente na sua representatividade da teoria feminista que se queria expor.

Em consequência, a minha intenção mais do que abarcar um panorama geral sobre o género na dança moderna, é encontrar as relações entre esta e os diferentes grupos de teorias sobre o género que existem. Igualmente, deu-se especial atenção às coincidências entre os marcos conceptuais no interior dos quais repousam os pensamentos artísticos dos coreógrafos explorados e os marcos conceptuais que suportam, por sua vez, as teorias feministas apresentadas.

Desta forma, o primeiro capítulo será dedicado às ligações conceptuais entre a procura da mulher universal de Isadora Duncan, Ruth St. Denis e Mary Wigman com o pensamento universalista que reclama a igualdade formal, característico das primeiras lutas pelo sufrágio feminino e estruturado sob o sistema universal de direitos humanos oriundo do Iluminismo.

No segundo, estudar-se-á o fenómeno de certa forma oposto; isto é, as reivindicações feministas de direitos civis baseadas, já não na igualdade genérica do ser humano, senão, pelo contrário, na diferença existente entre o homem e a mulher, para o qual se exporá o pensamento e trabalho artístico de Ted Shawn e Martha Graham que viram uma diferença irreconciliável entre os dois géneros.

Para o capítulo seguinte, examinar-se-ão os coreógrafos que, em vez de enfatizar a diferença entre os géneros como fizeram os artistas do capítulo precedente, pretendem omitir as diferenças baseadas no género dos bailarinos, nomeadamente Merce Cunningham, Yvonne Rainer, Alwin Nikolais e Oskar Schlemmer, e questionar-se-á desde a perspectiva feminista, se esta estratégia de neutralidade – é, *per se*, um reconhecimento da igualdade entre o homem e mulher e um desprendimento dos estereótipos de género ou, pelo contrário, uma forma de masculinização.

No quarto capítulo, utilizarei as teorias pós-estruturalistas e especialmente as que decorrem do pensamento foucaultiano e que entendem o género como uma construção social/discursiva - e não uma característica axiológica do indivíduo - para estudar as propostas de coreógrafos como Anne Teresa de Keersmaeker, Jacky Lansley, Bill T. Jones e X6 Collective. Igualmente, desde este mesmo enfoque, analisar-se-ão as

questões relativas aos personagens travestidos ou de género inclassificável presentes na dança moderna para ver se estes se constituem em reforço dos estereótipos de género ou, pelo contrário, são formas de os desafiar.

Por último, no capítulo final, apresentar-se-á um esboço do pensamento pós-colonial e os questionamentos que este trouxe no que respeita às pretensões de universalidade do conhecimento e arte criada no ocidente, para, a partir desta perspectiva, apresentar as críticas que podem ser feitas tanto ao feminismo ocidental como aos conceitos e programas de alguns artistas estudados durante o percurso da dissertação.

CAPITULO PRIMEIRO

AS MULHERES UNIVERSAIS. DUNCAN, ST. DENIS E WIGMAN.

Pensar em Isadora Duncan inclui forçosamente a imagem dela descalça e vestida só com uma túnica grega. A preferência de Duncan por túnicas gregas para dançar não é fortuita e, pelo contrário, é uma das singularidades da sua proposta artística.

De forma consciente Duncan opta pela mulher helénica a qual, no seu parecer, encarna as características de harmonia, beleza e liberdade universais que ela propõe. A ideia de que o modelo grego representa a beleza universal não é nova e o seu protagonismo na conformação do modelo de humano ideal é recorrente desde o Renascimento tendo alcançado especial popularidade durante a segunda metade do século XVIII (Mosse, 1998).

Nesse século, pensadores como Winckelmann (1717- 1768) insistiram na beleza e perfeição do modelo grego já que, na sua opinião, os gregos foram os únicos capazes de transformar o indivíduo num ideal abstrato. Winckelman chega a defender inclusive o corpo nu: “A nobreza da alma de cada jovem manifesta-se através da posição harmoniosa do seu corpo nu durante a ginástica” ¹ (Winckelman, citado por Mosse, 1998, p.32. Tradução própria). Mediante o apelo ao modelo grego, a representação do ser humano nu ou semi-nu volta a ser aceitável.

A aceitação do modelo grego e da nudez, pelo menos em abstrato, provocou um auge na representação escultural e pictórica do corpo humano e popularizou personagens e histórias mitológicas na ópera e no ballet. O fascínio pelo modelo antigo acaba por tornar-se moda. No caso das mulheres, influenciadas directamente pelos figurinos das óperas e ballets, impôs-se a utilização de vestidos moles, ligeiros e drapeados que

¹ “The noble soul of each youth manifest itself through the harmonious position of his naked body during gymnastic exercises”.

permitiam uma melhor observação das formas do corpo feminino. Exemplo disto é o nomeado *robé a la Psyché* que passou dos palcos para a rua. (Bennahum, 2002)

Esta forma de ver, e mesmo admirar, o corpo do período neoclássico foi afastada durante a época vitoriana e recuperada, na sua prática artística, por Duncan. No seu caso, a utilização da túnica grega solta e ligeira contém duas posições axiais do seu programa: de um lado, rebela-se contra o uso do corpete que considera restritivo do movimento livre, e, por outro, permite a exposição de partes do corpo que a sociedade da época exigia ocultas.

Para Duncan, a exposição duma mama ou dos pés descalços não devia ser motivo de vergonha pois o corpo humano, na sua totalidade, é belo. Não obstante, muitas vezes longe de partilhar a sua visão, o público ficava ofendido com essa exposição. (Adair, 1992). À semelhança de Winckelman, Duncan (1983a) encontra no corpo nu a perfeição e dissera em 1903 na sua famosa declaração *A dança do futuro* que “só os movimentos do corpo nu conseguem ser perfeitamente naturais”² (p. 263. Tradução própria). Duncan chega a afirmar que, no futuro, o ser humano vai voltar a uma nudez consciente.

A defesa da nudez e da não utilização de peças restritivas por parte de Duncan, têm a sua explicação na visão globalizante que Duncan possui sobre o corpo humano.

“Nunca me passou pela cabeça embrulhar-me em vestidos restritivos, esconder as minhas extremidades ou envolver a minha garganta, porque eu não estou a lutar para fundir a minha alma e o meu corpo numa única imagem de beleza”³ (Duncan, citada por Francis, 1994, p.26. Tradução própria).

Para ela, a chave para superar as dicotomias que atormentam o homem moderno - corpo/mente, indivíduo/sociedade, público/privado, natureza/cultura -, encontra-se no

2 “Only the movements of the naked body can be perfectly natural”

3 “It has never dawned on me to swathe myself in hampering garments or to bind my limbs and drape my throat, for am I not striving to fuse soul and body in one unified image of beauty”

corpo, questionando tanto a tradicional divisão entre o corpo e a mente como a preponderância da segunda sobre o primeiro característica da tradição iluminista.

É no corpo e nos movimentos que Duncan vê a possibilidade de alcançar a anelada unidade. A característica dos movimentos propostos por Duncan consiste em que, intencionalmente, não são sistematizados e respondem à movimentação *natural* de cada indivíduo; Duncan define como movimento natural o movimento que não é objecto de treino nem é sujeito a uma técnica; que, pelo contrário, surge espontaneamente do indivíduo, da sua forma pessoal de se mexer e de se relacionar com o mundo. Igualmente, os gestos propostos por Duncan podem iniciar-se em qualquer parte do corpo e propagar-se fluidamente através dele como o movimento “das ondas, dos ventos da terra, sempre numa harmonia sem fim”⁴ (Duncan, 1983a., p. 262. Tradução própria).

Contrariamente a Winckelman, que encontrou a beleza universal exclusivamente no corpo masculino, Duncan vai ampliar esta qualidade ao corpo feminino, através do qual é possível alcançar a harmonia universal:

A bailarina do futuro... Não dançará sob a forma duma ninfa, uma fada, ou uma coquete, mas sim na forma duma mulher na sua melhor e mais pura expressão. Ela interpretará a missão do corpo feminino e a sacralidade de todas as suas partes... **Ela dançará a libertação da mulher**⁵ (Sublinhado pela autora, Duncan, citada por Sinsky, 2010. Tradução própria).

Como é possível observar, além da crença na possibilidade da totalidade do ser humano, Duncan acredita na existência duma mulher universal, da qual ela se anuncia como sua representante; Duncan vira-se para a antiguidade, para a mulher helénica, como forma simbólica de representar uma mulher eterna, a-histórica; um conceito de carácter universal. (Francis, 1994)

4 “Of waves, of winds, of the earth is ever in the same lasting harmony”

5 The dancer of the future... will dance not in the form of nymph, nor fairy, nor coquette, but in the form of woman in her greatest and purest expression. She will realize the mission of woman’s body and the holiness of all its parts... **She will dance the freedom of woman.**

Isto mesmo parecem acreditar os seus contemporâneos. Por exemplo, o artista John Sloan, afirma que “quando Isadora aparece naquele grande, simples palco, parece personificar toda a feminilidade, ela brilha como a mãe da raça humana”⁶ (Sloan, citado por Francis, 1994, p.35. Tradução própria).

A preocupação de Duncan em transcender a própria individualidade e apresentar a mulher essencial e universal é um propósito partilhado com outras pioneiras da dança moderna, como Ruth St. Denis e Mary Wigman. Não obstante, cada uma destas coreógrafas encontra o universal numa forma de representação diferente. Como será analisado mais à frente, tanto a tensão entre a especificidade do indivíduo e a universalidade como a necessidade de transcender essas particularidades individuais estarão presentes de forma constante nas lutas e teorias feministas.

Da mesma forma como Duncan olhou para o passado para apresentar, simbolicamente, a mulher eterna e universal, Ruth St. Denis vai tentar, através da representação do misticismo Indiano ou de deidades Egípcias, abstrair-se da mulher concreta e historicamente localizada que é ela e é o seu público (Friedler, 1998). Desta forma, ao apresentar imagens de mulheres externas, afastadas do quotidiano consegue que o público não se identifique com elas e, pelo contrário, estas funcionem como símbolos abstratos da mulher universal (Adair, 1992).

Para reforçar as suas personagens St. Denis, longe da reiterada simples túnica grega de Duncan, vai utilizar um exuberante e variadíssimo vestuário. Neste ponto, St. Denis faz eco da moda urbana de princípio do século a qual, combinado o êxito dos ballets russos e das propostas de Paul Poiret, foi muito influenciada pela cultura oriental. (Laver, De La Haye, & Tucker, 2002).

6 “Isadora as she appears on that big simple stage seems like *all* womanhood- she looms big as the mother of the race”.

Os figurinos de St. Denis têm relação directa com o tema da coreografia, seja esta oriental, egípcia ou hindu, e vai incorporar, muitas vezes, representações estereotipadas destas culturas. É preciso ressaltar que St. Denis utiliza as peças segundo as suas potencialidades teatrais sem reparar, muitas vezes, no significado e uso que cada uma destas peças têm no seio da cultura da qual provêm. Assim, chega por vezes a fazer uma utilização polémica das mesmas, especialmente quando muitas destas roupas estão relacionadas com rituais e crenças de carácter religioso. Por exemplo, para as suas danças inspiradas na tradição hindu, ela vai vestir peças de origem Indiana como saris e *pallav* (peça estampada de finalização do sari). Durante o percurso de *The Dance of the Black and Gold Sari*, St. Denis vai despir-se do *pallav* e aproveitar a sua vistosidade como objecto plástico em palco. St. Denis faz o anterior sem ter em conta que, aos olhos da cultura hindú, a falta do *pallav* é o equivalente a apresentar-se em roupa interior na cultura ocidental e, por conseguinte, o seu acto de o despir em público é similar ao executado por uma *stripper* no percurso da sua actuação. (Coorlawala, 1992)

De forma similar a Duncan, St. Denis descobriu bastante o seu corpo e, já em 1910, St. Denis dança *Egypta* com a parte superior do corpo totalmente descoberta, unicamente adornada por uma gargantilha ao estilo egípcio (Schlundt, 1987). Não obstante, aparentemente, não terá chocado o seu público e, antes pelo contrário, terá alcançado um grande êxito.

No percurso da sua carreira, com a ideia de transcender a sua individualidade, St. Denis vai representar muitas coreografias baseadas em personagens femininos religiosos, sejam estas deidades egípcias, figuras do misticismo hindu e, também, imagens próprias da tradição católica. St. Denis, ao querer representá-las a todas, deseja transmitir uma mensagem universal; dançar todas as deusas e materializar a humanidade:

Tendo em conta que nós somos certamente o microcosmo, o universo em miniatura. A Dança Divina do futuro deverá ser capaz de se expressar nos seus mínimos gestos algo do significado do universo... À medida que aprofundamos

o conhecimento de nós mesmo, as dissonâncias nacionais e raciais serão esquecidas nos ritmos universais da Verdade e do Amor; sentiremos a nossa unidade com todas as pessoas que se movem para esse glorioso ritmo⁷ (Company, 2013. Tradução própria).

Neste ponto, não é estranho que o seu nome tenha mudado de Dennis a *Santa* (St.) Denis quando foi *canonizada* - nas palavras de St. Denis - pelo seu primeiro empresário. (Anderson, 2008)

Por seu turno, Mary Wigman (1886- 1973) em consonância com as ideias de Duncan e St. Denis, também procurará transcender e alcançar a universalidade e encontrará na dança a ferramenta para o fazer. Wigman acredita que a dança é uma linguagem universal e, em consequência, mediante o movimento é possível expressar ideias que todos conseguem perceber com independência da sua singularidade (Adair, 1992).

A ideia de que a dança - e, em geral as artes - são linguagens universais e atemporais é usual desde a consolidação da ideia do artista como génio (dotado dum talento superior, sobre humano) predominante no pensamento Iluminista. No campo específico da dança, como expoente desta vertente, sobressai o teórico e crítico de dança André Levinson para quem a dança não é uma arte representacional nem um reflexo das coisas do mundo; pelo contrário, é um médio *puro* de expressão e, nesta medida, não incorpora as especificidades históricas e geográficas do momento no qual foi criado ou visto. (Burt, 1995)

De forma similar a Duncan, para a qual a civilização impôs limites aos movimentos naturais, estragando-os e deformando-os, Wigman vê na civilização um marco demasiado estreito para a criação artística. Ela, no seu processo criativo, quer superar o marco imposto pela civilização e abandonar-se ao *demónio*: “Aí estava ela -a bruxa- a criatura terrena com os seus instintos nus, descontrolados, com a sua insaciável

⁷ Remembering that [we are] indeed the microcosm, the universe in miniature, the Divine Dance of the future should be able to convey with its slightest gestures some significance of the universe...As we rise higher in the understanding of ourselves, the national and racial dissonances will be forgotten in the universal rhythms of Truth and Love. We shall sense our unity with all peoples who are moving to that exalted rhythm.

luxúria pela vida, besta e mulher ao mesmo tempo”⁸ (Wigman, citada por Kolb, 2009, p.148. Tradução própria).

O processo criativo de Wigman, meticulosamente descrito nos seus escritos, começava por desembaraçar o seu corpo da racionalidade, que ela identificava como um dos limites incorporados pela civilização, para, desta forma, atingir uma emoção mais autêntica, essencial. Depois, uma vez conseguida esta emoção na sua forma pura, com este *fogo* nas mãos, dar-lhe forma com participação da razão e assim, ao utilizar na criação coreográfica tanto a sua corporalidade como a sua racionalidade, superar a dicotomia entre corpo e mente. (Newhall, 2010)

Consoante as suas aspirações, Wigman de forma consciente não vai escolher para as suas coreografias peças que a embelezem, favoráveis ao corpo feminino; pelo contrário, vai utilizar vestidos rígidos, obscuros, inóspitos que criam personagens poderosas, feias e terreais afastadas das criaturas mágicas e divinas de St. Denis e Duncan.

Não obstante, no que se refere à universalidade das suas representações, consegue um efeito similar às suas colegas. Isto é, incorporar nas suas personagens a humanidade “era como se cada uma das suas majestosas singularidades, as suas amplas linhas de mulher, contivessem a humanidade em si”⁹ (Lloyd, citado por Adair, 1992, p.126. Tradução própria).

A ambição de Wigman radicava em superar a sua individualidade, desincorporar-se, trabalhar o seu corpo como uma escultura, um material alheio a ela mesma. Para isto, além de tentar abandonar as barreiras impostas pela civilização também, durante as suas actuações, acode simbolicamente às máscaras; apagando os seus traços, consegue representar a humanidade.

8 “There she was -the witch- the earthbound creature with her unrestrained, naked instincts, with her insatiable lust for life, beast and woman at one and the same time”.

9 “It was as if each in her majestic singleness, her capacious womanliness, contained humanity within herself”.

Não obstante as ferramentas utilizadas para conseguir os seus objectivos difiram entre elas, ao nível conceptual as coreógrafas descritas partilham princípios similares. Um deles é a crença na existência duma essência humana que iguala a humanidade acima das diferenças concretas entre todos os indivíduos e, consequentemente, a possibilidade de atingir essa essência, transcender o individual e representar a mulher universal. Esta situação nem sequer é paradoxal porque a dança, tal como outras manifestações culturais, incorpora as preocupações, paradigmas e contradições características da sua época e, neste caso, sendo as três contemporâneas, estes pontos de encontro são expectáveis pois são comuns à sociedade na qual habitaram.

A aspiração a abstracções de carácter universal, encontrada em Duncan e Wigman, é característica do pensamento Iluminista predominante no discurso jurídico e das ciências desde o século XVIII que eleva o pensamento racional sobre a natureza e o pensamento intuitivo. O Iluminismo aprofunda a dicotomia entre o corpo e a mente com clara vitória desta última e, com este triunfo, acredita na possibilidade de abstracções com validade universal.

A crença na existência duma entidade abstrata *homem* que reúne em si toda a humanidade é central no sistema de direitos humanos universais. Neste, a entidade *homem* além de subsumir à totalidade da humanidade (independentemente da época ou sociedade) também vai receber uma série de atributos: a racionalidade -o primeiro deles- e uns direitos -com os quais o *homem* se converte também em cidadão.

Não obstante, depressa se descobrirá que a abstracção *homem* está longe de abarcar, materialmente, a totalidade da humanidade e a primeira das lutas civis será pela obtenção do sufrágio universal masculino, usualmente conhecido simplesmente como sufrágio universal, que verá o seu apogeu na Declaração dos direitos do homem e do cidadão da Revolução Francesa.

Apesar disto, o pretendido sufrágio *universal* e o direito à participação na vida política ainda excluía cinquenta por cento da humanidade: as mulheres; situação que as mulheres revolucionárias rapidamente se encarregaram de apontar e pediram a sua inclusão em tais direitos universais. Apelo que marcará o início da prolongada luta pelo sufrágio feminino que se estenderá durante todo o percurso do século XIX e XX. (Riot-Sarcey, 2002)

Na medida em que a luta das sufragistas se enquadrava no sistema político e de pensamento referido, tinha a necessidade política de argumentar que as mulheres, à semelhança dos homens, eram seres com capacidade de pensamento (pois a racionalidade era atributo axiológico para aceder à cidadania): "Nós, as mulheres, por baixo do nosso penteado pensamos, da mesma forma que vocês pensam por baixo das vossas perucas. Somos capazes de raciocinar tal qual como vós." (Madame de Beaumer, citada por Nash, 2005, p.69)

Igualmente, da mesma forma que existia a entidade de carácter universal *homem*, era necessária a abstração *mulher* da qual as sufragistas eram representantes.

Uma das características principais deste feminismo, e que pode estender-se ao pensamento universalista, é dar por certo, sem questionar, que a categoria mulher contém uma identidade entre os elementos que a constituem (Butler, 2008). Esta presunção, além de concordar com o pensamento da época, explica-se pela necessidade de criar um grupo homogéneo ao qual representar politicamente pois, se não se acredita que há uma comunidade de interesses e sujeitos, não é possível legitimar as reivindicações dos movimentos feministas dentro da lógica interna dos direitos universais.

É importante ressaltar que, incluso desde esse momento, a unidade dos elementos e interesses da categoria *mulher* estava mais perto de ser uma ficção do que uma

realidade e o movimento sufragista encontrou um grande oponente nas próprias mulheres.

Inscritas nesta lógica, com as grandes lutas feministas à sua volta, entende-se melhor a ambição de Duncan, St. Denis e Wigman em representar a mulher universal e nomeadamente, ante tantas mudanças sociais, a mulher do futuro.

Ainda que grande parte do programa artístico das coreógrafas referidas se constitua numa resposta crítica aos ballets românticos, elas herdaram do romantismo a nostalgia por um passado perdido, embelezado e idílico, mais próximo da natureza e consequentemente, a seus olhos, mais autêntico.

O desejo de recuperação dum momento anterior à civilização é constante no programa artístico de Duncan e Wigman. No caso de Duncan, com clara influência das ideias românticas, este momento pré-social, apresenta-se na forma duma natureza embelezada e harmoniosa na qual os homens se mexiam naturalmente, de acordo com as suas necessidades e as do seu meio sem racionalizar nem limitar o movimento; deste modo o seu movimento era livre, natural e belo. Depois, seguindo a crítica de Duncan dirigida essencialmente ao ballet clássico, aparece o homem civilizado que instaura restrições ao movimento livre e torna-o estéril, destinado à morte desde que se inicia (Duncan, 1983a).

Da mesma forma que Duncan, Wigman vai fazer apelo a um estado de natureza pré-civilização enquanto fonte de inspiração mas, ao contrário da primeira que se foca nos movimentos harmoniosos e belos, Wigman vai-se preocupar pela bestialidade, pelos instintos não contidos presentes nos animais e nos seres humanos como forma de recuperar a expressão autêntica, não embelezada mediante artifícios.

O ênfase de Wigman nos instintos é resultado do êxito da nomeada *arte primitiva*. Com a ideia de que o homem moderno precisava de voltar aos instintos e às emoções para balancear o domínio do intelecto e cansados da estilização que, no seu olhar, esvaziou de sentido a arte ocidental, alguns artistas acreditaram ver nas peças expostas

de África e países distantes, inacabadas e toscas segundo os parâmetros da estética predominante, uma forma de arte mais autêntica.

De forma similar a outros artistas da sua época, Wigman respondeu contra a sofisticação do ballet e desejou voltar a uma dança mais primitiva, logo, mais autêntica:

Não deveria ser motivo de surpresa ou confusão dizer que a nossa era mecânica engendrou o ser motivado pela dança. Quando nós agora consideramos que a força *primitiva* -ou ritmo- está detrás do motor; que cada máquina respira e simboliza uma força rítmica controlada enquanto, ao mesmo tempo, sublinhamos que o ímpeto da dança é também ritmo, então temos uma fundação definitiva: uma ligação comum entre duas expressões aparentemente enfrentadas da vida e das formas de arte¹⁰. (Wigman, citada por Newhall, 2010, p.88. Tradução própria)

Ainda que com algumas diferenças sobre as características e benefícios do nomeado estado primitivo, Duncan e Wigman partilham, em primeiro lugar, tanto a crença na existência de tal momento pré-social, pré-civilização como, segundo, a necessidade de voltar a este.

A crença na existência dum momento anterior à sociedade não é exclusiva do pensamento artístico. Pelo contrário, tem as suas raízes no Iluminismo o qual, convencido da responsabilidade do ser humano no seu destino, pôs nele e nas suas decisões conscientemente tomadas, a origem da sociedade actual mediante as denominadas teorias do contrato social.

Segundo estas, antes da existência do contrato social, os homens coabitavam num *estado de natureza* sem regulação nem limites que acarretava um estado de guerra permanente. Não obstante, chegado a certo ponto, os homens com a finalidade de obter os benefícios duma convivência regulada e pacífica, renunciavam a uma parte da

¹⁰ It should not be a matter of wonderment or confusion to say that our technical age engendered the dance-motivated being. When we now consider that the *primitive* force or rhythm is behind the motor; that every machine breathes and symbolizes harnessed rhythmic force, and at the same time when we recall that the impetus of the dance is also rhythm, we then have a definite foundation, a common nexus between the seemingly opposed expressions of life and forms of art.

sua liberdade e fazem a um acordo -o *contrato social*- para aceitar a submissão a uma autoridade e a um regime de governo que, posteriormente, se desenvolveu na forma do estado-nação.

Este estado de natureza é um momento teórico fictício anterior aos indivíduos e às sociedades concreta e historicamente consideradas. Um dos benefícios deste pensamento radica em que permite localizar no estado de natureza diversos atributos do indivíduo como a racionalidade e o género tornando-os inquestionáveis já que sempre têm existido -o que permite presumir que sempre existirão- independentemente das mudanças na sociedade. Assim mesmo, permite explicar instituições aparentemente universais como o governo e, no caso do feminismo universal, a desigualdade entre o homem e a mulher. Mas, ao mesmo tempo, na medida em que é um momento teórico e não existe a possibilidade real de voltar a ele e conhecê-lo, tem a flexibilidade suficiente para sustentar as reivindicações de mudança pois, cada grupo de acordo com os seus interesses e formas de pensamento, vai propor a sua descrição do estado de natureza.

Tal é o caso da teoria feminista que acompanhou as lutas pelo sufrágio universal, a qual também se localizou nesse espaço fictício pré-social e afirmou que existe uma igualdade *natural* entre homens e mulheres, oriunda da racionalidade que ambos géneros possuíam; igualdade atemporal comum a qualquer sociedade à qual era preciso voltar.

Assim, vemos como da mesma forma que as feministas querem recuperar o momento pré-social sem desigualdade de género, Duncan e Wigman -localizadas na mesma lógica- propõem voltar à liberdade de movimentos do ser humano primitivo.

Uma das tensões mais complexas do feminismo encontra-se precisamente entre o apelo à igualdade universal dos seres humanos e a procura do reconhecimento das particularidades do sexo feminino. É importante notar que, apesar destas posições parecerem diametralmente opostas, partilham na sua base da mesma ideia de universalidade: seja esta na forma de homem e mulher universais, na qual se

ênfatizam as especificidades das duas entidades enfrentadas, seja na forma de ser humano universal, no interior do qual não tem cabimento nenhuma diferença irreconciliável.

Em termos políticos, ainda que ambas visões pretenderam os mesmos objectivos -direito ao voto e à participação na vida política, ter personalidade jurídica, independência do marido e acesso à educação superior e ao mercado laboral - existe uma tensão latente que se reflecte na argumentação utilizada para reivindicar as suas petições. Por um lado, o ênfase na diferença valoriza a especificidade própria da mulher bem como o seu contributo insubstituível para a sociedade o que a faz credora dos direitos reclamados e, por outro lado, o ênfase na igualdade abstrata e total que apela à igualdade de capacidade de raciocínio entre os dois sexos e que, baseada no conceito de justiça universal, lhes outorga o direito a ter as mesmas prerrogativas.

Esta tensão entre a representação da mulher com ênfase na sua diferença face ao homem e a representação como parte da humanidade em geral sem atender à especificidades de género também abarcou a prática coreográfica da dança teatral, o que será analisado de forma detalhada no seguinte capítulo.

CAPITULO SEGUNDO

META-MULHERES. META-HOMENS. TED SHAWN E MARTHA GRAHAM

Tal como foi dito no capítulo anterior, as pioneiras da dança moderna acreditaram na possibilidade duma dança como linguagem universal, livre das características pessoais viabilizando representações com carácter universal. Para conseguir este intento, propuseram novas formas de movimentação e representação sustentadas em discursos diversos evocadores dum passado distante, prévio à mão civilizadora da sociedade.

Estas ideias também foram partilhadas pelos movimentos feministas de princípios de século, os quais - participantes do sistema de direitos humanos e universais -, apoiaram a ideia duma entidade abstrata *homem* que contém a humanidade no seu conjunto e é detentora duma série de direitos políticos e sociais, da qual elas pediam fazer parte em igualdade com o homem.

À semelhança da maior parte dos movimentos políticos, o feminismo, ainda que unânime no concernente ao seu objectivo de atingir a igualdade de direitos com o homem, não se encontrava livre de discussões internas. Uma das principais, que ainda hoje é polémica na teoria jurídica, é a tensão entre a universalidade e a particularidade no princípio de igualdade.

O princípio de igualdade deve localizar-se num plano abstracto onde tudo é tratado em idênticas condições sem atender a diferenças materiais e particularidades de cada indivíduo - igualdade formal -, ou, pelo contrário, a aplicação de dito princípio deve dar atenção às desigualdades presentes de fato e, em atenção a estas, tentar uma equiparação -igualdade material-?; a igualdade consiste em tratar tudo da mesma forma - mesmo o diferente - ou, em tratar igual o que é igual e diferente o que é diferente?

No caso do feminismo, esta discussão reflectia-se nos argumentos utilizados para a conquista dos direitos reclamados: as mulheres têm direito a participar na vida pública, aceder à educação e ao trabalho assalariado simplesmente porque são seres humanos e todos os seres humanos devem ter os mesmos direitos e oportunidades ou, pelo contrário, as mulheres são irreversivelmente diferentes ao homem e, nessa medida, dado que têm necessidades e valias específicas, requerem duma categoria exclusiva para elas?

“Não podem existir duas liberdades, duas igualdades, duas fraternidades; a liberdade e a igualdade do homem são evidentemente também as da mulher”¹¹ (Saint- Gieles, citada por Riot-Sarcey, 2002, p.39. Tradução própria), dirão em 1848 as mulheres revolucionárias partidárias da igualdade universal enquanto as defensoras da diferença reclamavam a complementaridade entre o homem e a mulher, pediam medidas laborais específicas para as mulheres e sublinhavam o valor social da maternidade para justificar as suas petições.

É importante esclarecer que, ainda quando pareçam posições contrárias, as duas posturas continuam localizadas na lógica do universal, seja esta uma categoria universal de homem que inclua toda a humanidade ou duas categorias, também teoricamente universais, homem e mulher.

Dentro desta lógica, um dos argumentos mais fortes esgrimidos pelas sufragistas contra a restrição da mulher para participar na vida política, era a derivação lógica da consigna utilizada pelos revolucionários franceses na sua procura do sufrágio universal masculino: “Assim como um nobre não pode representar um plebeu, um homem não pode representar uma mulher”¹² (Anónimo do Pais de Caux citado em Riot-Sarcey, 2002, p. 5. Tradução própria)

11 "Il ne peut y avoir deux libertés, deux égalités, deux fraternités; la liberté, l'égalité de l'homme sont bien évidemment celles de la femme"

12 "Un noble ne pouvant représenter un roturier, un homme ne peut représenter une femme".

Anos depois, do outro lado do oceano e num espírito próximo ao argumento das sufragistas, Martha Graham recusará dançar movimentos para os seus bailarinos de sexo masculino argumentando que, na medida em que ela não possuía um corpo de homem, não lhe era possível mexer-se como um e limitava-se a dar instruções verbais para que, eles, os homens, criassem a sua movimentação. (Burt, 1995)

Mas Graham não foi a única a incorporar a ideia duma diferença irreconciliável entre o homem e a mulher, Ted Shawn também rejeitará a incorporação de movimentos que ele considera femininos na sua companhia só masculina. Assim, vemos como a noção duma diferenciação total entre o homem e a mulher se incorporou na sociedade e, como tal, foi também ela partilhada por coreógrafos de diversas correntes.

No que concerne às lutas feministas, as sufragistas francesas são o exemplo mais representativo da incorporação do modelo predominante do feminino no pensamento feminista. Nelas, foi aceite a plena identificação da mulher com a maternidade e a preocupação pelo outro, localizando este como o principal aporte das mulheres à sociedade e utilizando-o como peça estrutural das suas petições. Por conseguinte, a sua argumentação será baseada nas suas necessidades de mães e não nas suas qualidades de mulher.

O suporte desta concepção será a ideia duma igualdade dentro da complementaridade entre o homem e a mulher, segundo a qual ao homem correspondem-lhe por natureza umas características específicas como força, coragem e capacidade de raciocínio enquanto que às mulheres, atribuem-se-lhes capacidades de tipo emocional como a preocupação pelos outros e sensibilidade.

Com este modelo de mulher em mente e com a ideia de conquistar a sociedade, a distância entre feminismo e filantropia dilui-se e as sufragistas tentarão tirar o maior partido possível das suas características diferenciadoras para conseguir os seus objetivos políticos:

O feminismo, para se estender às massas, deve ter um carácter feminino (...) O feminismo atual não pode perder esse património de razão, de beleza e amor

(...) o bom senso e a harmonia conduzem melhor ao êxito que o exagero e a violência¹³ (Suzanne Grinberg, citada por Riot-Sarcey, 2002, p.72. Tradução própria)

Como seria de esperar, esta posição gerou fortes críticas e as mulheres contemporâneas a este debate viram nestas supostas características essenciais femininas, uma camisa de força:

De todos os inimigos da mulher, digo-vos que os piores são aqueles que insistem na ideia de que a mulher é um anjo. Dizer que mulher é um anjo é impor-lhe, de uma forma sentimental e admirável, todos os deveres, e reservar para si mesmo todos os direitos; é pressupor que a sua especialidade é a auto-anulação, resignação e sacrifício; é sugerir-lhe que a glória maior de uma mulher, a sua maior felicidade é sacrificar-se pelas pessoas que quer bem (...) É dizer que a mulher responderá ao absolutismo com a submissão, à brutalidade com doçura, à indiferença com a ternura, à inconstância com a fidelidade, ao egoísmo com devoção. (María Deraismes, citada por Nash, 2005, p. 52)

Esta discussão pública contínua sobre a mulher - os seus direitos, capacidades, incapacidades e características - provocada pelas sufragistas, seja para contradizê-las seja para apoiá-las, somada às mudanças sociais provocadas pela primeira guerra mundial, acabou por desestabilizar o conceito e o papel da mulher na sociedade facilitando a obtenção de novos direitos e oportunidades o que, finalmente, redundou no aparecimento de novos e variados modelos de mulher.

Não obstante, naquilo que diz respeito aos homens, o estereótipo masculino, no essencial não tem mudado e mantém-se estável desde a segunda metade do século XVIII: “O estereótipo masculino manteve-se intato apesar das mudanças estruturais que experimentou a sociedade moderna e, aparentemente, não depende duma determinada constelação económica, social ou política.”¹⁴ (Mosse, 1998, p.8. Tradução

13 Le féminisme, pour s'étendre aux masses, doit avoir un caractère féminin (...) Le féminisme des temps présents ne peut être dépossédé de ce patrimoine de raison, de beauté et d'amour (...) le bon sens et l'harmonie sont de meilleurs facteurs de réussite que l'exagération et la violence.

14 “The male stereotype remained intact in spite of structural changes that modern society experienced; it was apparently not dependent upon a specific economic, social and political constellation”

própria) e, tanto Graham como Ted Shawn aceitaram sem maiores questionamentos o estereótipo masculino predominante na época.

Segundo George Mosse em *The Image of a Man* (1998), o estereótipo masculino anterior à Primeira Guerra Mundial, continha duas características: por um lado, o *homem verdadeiro* possuía as qualidades dum guerreiro, isto é, coragem, sacrifício e camaradagem e, por outro, servia uma causa maior que superava a mera individualidade.

O início da Primeira Guerra Mundial, apesar da sua crueza, não só não modificou estas características como, pelo contrário, as reforçou ainda mais uma vez que eram especialmente úteis durante o período bélico: às qualidades dum soldado junta-se o serviço inquestionável a uma causa superior, como a defesa do estado-nação. E, deste modo, nacionalismo e masculinidade formaram uma unidade. Depois de terminada a guerra, as mesmas características que antes serviram o conflito desembocam numa nova faceta da masculinidade: o aventureiro, o homem explorador, corajoso, intrépido, forte, trabalhador e cheio de energia.

Em termos de aparência e movimentação, tanto ao homem guerreiro como ao explorador corresponde uma musculatura atlética (sintoma de força e trabalho duro), movimentos amplos, generosos e, especialmente, a demonstração duma grande energia.

Será este precisamente o homem representado por Ted Shawn na sua companhia só masculina. Não obstante, antes de iniciar a análise do trabalho de Shawn, é necessário sublinhar que, em conjunto com os Ballets Russos, Shawn foi pioneiro na ruptura do preconceito desenvolvido durante o século XIX contra o homem na dança teatral (Burt, 1995). Assim, Shawn, terá que lutar contra a visão negativa do bailarino na sociedade e reforçará intencionalmente as suas características viris nas suas coreografias: “O meu grupo de bailarinos, concentrando-se nos problemas masculinos da dança têm enriquecido o campo e, até hoje, ninguém que tenha visto aos meus

homens dançar, pode tolerar feminilidade na dança masculina”¹⁵ (Shawn, citado por Burt 1995, p.107. Tradução própria).

Shawn preocupa-se em demonstrar que os homens podem dançar e continuar a ser homens e, seguindo este objectivo, as suas coreografias pautam-se por movimentos fortes e enérgicos concordantes com o estereótipo masculino. Uma peça exemplar do discurso de Shawn sobre o masculino é *Kinetic Molpai* estreada em 1935¹⁶. Esta peça tem a particularidade de celebrar a energia masculina. Assim, em consonância com o estereótipo masculino da época, no *Kinetic Molpai*, podem reconhecer-se cenas de camaradagem entre os bailarinos, lutas entre dois grupos e espaços de obediência a uma voz de comando. Até mesmo Barton Mumaw, bailarino da companhia de Shawn, dirá que o *Kinetic Malpoi* é “a ufana conquista de Shawn para os seus Homens Bailarinos”¹⁷ (Sherman & Mumaw, 2000. Tradução própria)

Igualmente, no relativo à movimentação, sobressaem a posição perfeitamente erguida dos bailarinos, os braços volumosos, em constante extensão –sejam plenamente esticados ou ligeiramente dobrados com as mãos em punho e a musculatura marcada e a cabeça com o queixo alto e desafiante.

Os figurinos também não escaparam a este elogio da virilidade e os homens de Shawn caracterizaram-se por apresentar sempre o torso nu, permitindo assim, a visão dos seus corpos atléticos e muscudos. No caso específico de *Kinatic Molpai*, tal e como é descrito por Barton Mumaw, os figurinos estavam concebidos para mostrar esculturalmente o corpo masculino:

Apertadas estreitamente na cintura e nas ancas, estas calças alargavam-se gradualmente até baixo criando um efeito escultural em momentos de exaltação e tensão. Eram presas aos nossos torsos nus com cintos de pele e, em

15 “My group of men dancers, focusing on masculine problems of the dance have also enriched the field until today no one who has seen my men dance can tolerate effeminacy in the male dance”

16 Disponível parcialmente em <http://www.youtube.com/watch?v=sqWjm7BHEkI> . Consultado em 14/08/2012

17 “Shawn’s crowing achievement for his Men Dancers”

volta dos nossos pulsos, usávamos largas bandas de pele¹⁸ (Sherman & Mumaw, 2000, p. 572. Tradução própria).

Como já foi referido, os estereótipos de masculinidade e feminidade encontram-se profundamente incorporados na sociedade e, para além de serem reproduzidos na literatura e nas artes, vão sendo fomentados por diversas instituições tais como as organizações religiosas, a escola pública, as universidades e associações populares como é o caso dos Boy Scouts ou a da Associação Cristã de Homens Jovens (YMCA).

Um dos argumentos chave para sustentar as características e os papéis socialmente atribuídos a cada género, é que estes são regidos pela natureza. Lembremos que, tal e como foi explicado no capítulo anterior, a afirmação de que uma situação é natural contém implícito que uma determinada situação não pode mudar porque as leis da natureza são eternas e universais. Em consequência, mediante o apelo à naturalidade das características, o comportamento não adequado ao estereótipo é qualificado como *contra-natura* o que, na sociedade de princípios do século XX, tinha uma conotação fortemente negativa e era muitas vezes utilizado como sinónimo de perversão.

As mulheres que, em certos momentos, têm querido sair da vida interior para cavalgar na vida exterior, nos cavaletes da política, não são mulheres, são seres sem sexo que abdicaram de um sem que se tenham convertido no outro, escandalizando não só a sociedade mas, especialmente a natureza.¹⁹ (Necker, citado por Riot-Sarcey 2002, p.23. Tradução própria)

No caso dos homens, aqueles que não encaixaram no estereótipo dominante eram acusados de efeminados e inimigos da sociedade -lembremos a estreita associação entre masculinidade e defesa do estado-nação. Neste grupo seriam etiquetados sem distinção homossexuais, judeus, ciganos, vagos e, também, os cidadãos das nações adversárias. (Mosse, 1998)

18 Cut to fit tightly at waist and hips, these trousers graduated to very wide bottoms that flared with a sculptural effect in moments of exaltation and tension. They were held to our bare torsos by leather belts, and around our wrist we wore wide leather bands.

19 Les femmes qui, dans certains temps, ont voulu sortir de la vie intérieure pour se hisser dans la vie extérieure sur les tréteaux de la politique, ne sont pas des femmes; ce sont des êtres sans sexe, abdiquant l'un sans revêtir l'autre, scandalisant la nature plus encore que la société.

O apelo contínuo a uma natureza indiscutível está em íntima relação com a forma de pensamento desenvolvida desde o Iluminismo segundo a qual o mundo está aí, estático, disposto a ser descoberto e explicado pela análise racional do ser humano. Nesta lógica, o corpo humano, é uma entidade objectiva, pré-social pronta a ser estudada, lida, através dos sentidos por uma disciplina objectiva e sem aparente ideologia: as ciências (Albright, 1998).

Esta noção é secundada pelo desenvolvimento, durante o século XX, das ciências do homem: a antropologia, a biologia e a medicina. É importante sublinhar que as ciências, com a sua pretendida objectividade, infalibilidade dos seus métodos e ausência de ideologia, fechariam quase por completo a possibilidade de questionar as suas conclusões, convertendo-se assim, numa poderosa autoridade moderna²⁰.

A noção da diferença natural entre os géneros e os conceitos de normalidade e anormalidade que dela derivam, é defendida pelo pensamento científico e está intimamente entrelaçada com o desenvolvimento dos discursos sobre a sexualidade. Segundo documenta Foucault na sua *Historia de la Sexualidade* (Foucault, 2007) a partir do século XVI iniciou-se um discurso constante sobre o *sexo*, o *desejo* e a *sexualidade* no qual tudo o que se relaciona com estas noções foi meticulosamente nomeado e categorizado com inclusão dos géneros, as suas diferenças e, especialmente, as anormalidades (homossexualidade, onanismo, perversão, histeria, etc).

A preocupação pela regulação da sexualidade é tão grande que, através das políticas de natalidade e salubridade, o estado vai penetrar a intimidade das pessoas e vai tentar regular como, quando e com quem, praticam a sua sexualidade. Desta forma, não é de estranhar o debate público produzido pela introdução de práticas anticonceptivas e a penalização generalizada do aborto.

20 Ver a noção de racismo científico de Miller (1998) ligada nomeadamente com a categorização e apreciação da performance desportiva dos negros.

Esta regularização na que intervêm as grandes instituições da modernidade - o Estado, a igreja, a escola e a família -, estabelecerá, por um lado, o que é normal -nomeado como natural e verdadeiro - e por outro, ajudará a marginalizar e perseguir mais efectivamente todo comportamento que não se ajuste ao modelo dominante.

Um dos pontos centrais deste sistema, será identificar a sexualidade feminina com a maternidade e ver, na função reprodutiva, uma função determinante de todas as outras características da mulher. Deste modo a noção de mãe é preponderante à noção de mulher mesmo no interior do feminismo. Por exemplo, importantes lutadoras sufragistas como Cécile Brunschvicg e Kane Misme consideraram que o primeiro dever da mulher é ter crianças e condenaram fortemente o aborto (Riot-Sarcey, 2002). Igualmente, as feministas nomeadas saint-simonianas insistiram na maternidade como qualidade única e superior que unia todas as mulheres. (Nash, 2005)

Correlativamente à adjudicação exclusiva da maternidade, as emoções e a sensibilidade da mulher, considerou-se que tais características deviam ser eliminadas pelos homens do seu comportamento (Burt, 1995). Não obstante, apesar da dificuldade para contornar os estereótipos de género, produziram-se uma série de mudanças sociais que permitiram a manifestação de novas formas de comportamento bem como o questionamento dos estereótipos dominantes.

Um exemplo disto, são os discursos do *Movimento para a libertação dos homens* e o *Movimento pelos direitos dos homens* criados nos anos 70 e que vão reclamar o direito dos homens à manifestação dos sentimentos e criticaram tanto o nomeado analfabetismo emocional, ao qual estavam confinados, como a pressão social exercida nos rapazes para serem rudes e insensíveis (Messner, 1998).

No caso das mulheres, a Primeira Guerra Mundial trouxe importantes mudanças no que respeita ao seu papel na sociedade; com os homens na frente de guerra, as mulheres viram-se forçadas a desempenhar actividades que antes lhes estavam vedadas e adquiriram - ainda que circunstancialmente - uma nova independência na relação com os seus maridos (Roberts, 1994).

Ao terminar a guerra, os homens voltaram às suas casas e descobriram, horrorizados, que um novo tipo de mulher tinha surgido durante a sua ausência, a chamada *Mulher moderna*. É importante sublinhar que esta nova mulher estava longe de ser um modelo adoptado de forma generalizada e partilhava o seu espaço tanto com mulheres inscritas no modelo tradicional como com outras localizadas nos pontos intermédios entre estes dois extremos.

A denominada *Mulher moderna* tinha as características de ser independente economicamente e liberada sexualmente. Foi extensamente representada e figura central do debate público - como se pode observar de forma exemplar na novela *A Garçonne* de Victor Marguerite (1922) e na pintura de Otto Dix *Sylvia Von Harden* (1926).

“A civilização já não tem roupas, já não tem igrejas, já não tem palácios, já não tem teatros, já não tem pinturas, já não tem livros, já não tem sexos!”²¹ (La Rochelle em Roberts, 1994, p.2. Tradução própria) exclamará La Rochelle ao voltar da guerra, e encontrará, nas mulheres com roupas masculinas, cabelos curtos, fumando e divertindo-se em público o início do fim da civilização.

Os antecedentes da *Mulher moderna* podem rastrear-se nos círculos artísticos anteriores à guerra mas, ao contrário desta, as mulheres liberadas da pré-guerra eram um fenómeno isolado, exclusivo dos ambientes da boémia intelectual; enquanto que a *Mulher moderna* podia ser uma habitante qualquer duma grande cidade. No campo da dança, sobressai Valentine de Saint-Point (1875-1953) a qual, longe de incorporar o estereótipo feminino nas suas representações, argui em favor da total igualdade entre os sexos e defende a necessidade das mulheres em serem mais masculinas e os homens mais femininos (Berghaus, 1993).

21 “This civilization no longer has clothes, no longer has churches, no longer has palaces, no longer has theatres, no longer has paintings, no longer has books, no longer has sexes!”

Como já foi dito, a *Mulher moderna* não foi um modelo dominante - ainda que dotado de imensa notoriedade - e morou na mesma sociedade que defendia de forma radical, as diferenças e características naturais entre os sexos. Não obstante, a sua existência abriu as portas para posições menos extremas que igualmente representavam uma mudança tais como as mulheres trabalhadoras, as quais aceitaram as qualidades do estereótipo feminino e não se liberaram sexualmente mas gozavam de liberdade nas suas decisões e independência económica.

Estas mudanças abriram novas possibilidades e criaram tensões para as mulheres da época; como conciliar as novas responsabilidades profissionais, os novos papéis públicos e, ao mesmo tempo, manter as características tradicionais que lhes permitam auto-reconhecer-se como mulheres? Como defender a sua independência mas ter também a possibilidade dum casamento e de ter uma família? Como disfrutar da sua sexualidade sem serem tratadas socialmente como prostitutas? (Malnig, 1999).

As várias personagens criadas por Martha Graham são exemplo destas questões, frequentemente foco de conflito. Não obstante, antes de iniciar o estudo específico das coreografias de Graham, é preciso examinar o seu pensamento artístico.

No programa artístico de Graham, a preocupação principal será representar-se a si mesma da forma mais verdadeira possível; os seus problemas e preocupações. Em consequência, as suas representações do feminino são, em última instância, representações de si mesma:

Eu não quero ser uma árvore, uma flor ou uma onda. Num corpo do bailarino, nós enquanto audiência, devemos ver-nos a nós próprios; não a imitação dos comportamentos de todos os dias, não os fenómenos da natureza nem criaturas exóticas de outros planetas, mas algo do milagre que é ser um ser humano, motivado, disciplinado, concentrado.²² (Graham, citada por Cohen, 1966, p.6. Tradução própria)

²² I do not want to be a tree, a flower, or a wave. In a dancer's body, we as audience must see ourselves; not the imitated behavior of everyday actions, not the phenomenon of nature, not exotic creatures from another planet, but something of the miracle that is a human being, motivated, disciplined, concentrated.

Como se pode observar neste ponto, Graham diferencia-se das suas predecessores porque não se centra num passado distante idealizado ou em criaturas mágicas e exóticas como o fizeram Duncan e St. Denis e, pelo contrário, mesmo quando interpreta heroínas gregas, aspira representar o ser humano localizado no seu próprio tempo; apresenta as tensões que, ainda aparentemente pessoais, são comuns à sociedade da sua época.

Apesar da produção de Graham ter sido grande, complexa e sumamente variada, é possível encontrar características que permanecem durante o percurso da sua carreira e se repetem continuamente nas suas peças. A mais evidente é aquela que se relaciona com a movimentação pois, Graham, à semelhança de muitas das coreógrafas modernas, vai desenvolver o seu próprio sistema de movimento. Além disto, no que diz respeito à dramaturgia, as peças de Graham vão caracterizar-se pela presença duma personagem feminina, normalmente protagonista, ao redor da qual se desenvolve a coreografia.

Esta protagonista, afastada da criatura magicamente simples e luminosa de Duncan e St. Denis, é complexa e encontra-se imersa numa luta interna; contém em si mesma uma profunda contradição que vai dar origem à acção. Assim mesmo, o que constitui uma grande diferença com as protagonistas femininas do ballet clássico como *Giselle* ou *Odette*, são as suas decisões - e não as dum terceiro - as que vão moldar o desenlace da história.

Não poucas vezes, as tensões da protagonista incorporam as preocupações das mulheres da sua época. Uma das tensões constantemente representadas, será a aceitação do papel tradicionalmente designado à mulher e com isso a obtenção do benefício social associado ou, pelo contrário, seguir os seus desejos e correr o risco de ser punida e marginada socialmente por isso.

Neste ponto, é relevante o fato de Graham ter sido educada sob a tradição puritana, sexualmente repressiva, e ter mantido uma relação crítica com esta repressão. Por exemplo, o seu trabalho *American Provincials* (1934) será uma crítica ao pensamento puritano e, em relação com a peça *American Document* (1938), explicará: “A dança sugere o conflito que existe entre os corações puritanos quando são confrontados com a eleição duma vida simples ou uma vida zangada de negação”²³ (Graham, citada por Costonis, 1991, p.303. Tradução própria).

Para a sua análise, o trabalho de Graham costuma ser dividido em séries: os primeiros trabalhos - só femininos - nos quais explora a relação entre o grupo e o indivíduo, a série Americana, na qual apresenta narrativas de temas próprios da história dos Estados Unidos e o grupo de peças inspiradas na mitologia grega.

Ainda que as personagens de cada uma destas peças contenha as suas características específicas relacionadas com o tema da coreografia, observadas em conjunto, as heroínas de Graham representam os arquétipos²⁴ reconhecidos como femininos: bruxa/feiticeira, guerreira/mártir, prostituta, deusa, mãe e esposa (Ramsay Burt, 1998 e Friedler, 1998) . Não obstante, de forma inovadora, esta representação não é simples e, pelo contrário, uma mesma personagem vai incorporar numerosos arquétipos desenvolvendo os conflitos que se geram entre eles.

Por exemplo, na sua peça *Seraphic Dialogue*, inspirada em Joana D’Arc, divide a personagem em partes - cada uma delas interpretada por uma bailarina- e representa, simultaneamente, a protagonista como criada, guerreira e mártir. De forma similar, em *Night Journey* (1974), baseada no mito de Édipo, a protagonista Jokasta vai ser apresentada em múltiplas facetas: mãe, esposa e amante.

Desta forma, Graham, vai contradizer a dicotomia em que se costuma representar e pensar a mulher: ou é uma mãe, efígie dos valores tradicionais ou é uma prostituta, e

23 “The dance to suggest the conflict that took place in Puritan hearts when faced with the choice of a simple life or an angry life of denial”

24 Se utiliza o término arquétipo na sua definição Jungiana: imagens universais que existem deste tempo remotos e que são úteis para identificar como colectivo uma serie de comportamentos e fenómenos individuais similares. (Morris, 2001)

vai aceitar a possibilidade de ter desejos contraditórios e defenderá o poder decisivo da mulher sobre a sua vida. Não obstante, simultaneamente, vai acatar até ao exagero a ideia de que a mulher é naturalmente emotiva - não em vão, todas as suas peças são essencialmente dramáticas e desenvolvem-se a partir da representação das emoções da protagonista - e verá no homem um oposto, com características diferentes, lugar de conflitos e, axiologicamente, diferente à mulher.

Desta forma, em semelhança com o pensamento feminista referido, Graham em vez de apelar a uma humanidade universal concentra as suas representações nas características, problemas e necessidades nomeadas como femininas e irá deparar-se com uma dicotomia irresolúvel, entre o homem e a mulher.

Igualmente, ao pôr em palco mulheres localizadas em pontos extremos (como a noiva de *Appalachian Spring* [1944] que escuta na companhia do seu marido o sermão dum predicador evangelista e, no outro extremo, a mulher pioneira à conquista de terras distantes e desconhecidas de *Frontier* [1935] vai incorporar as fontes de tensão das mulheres da sua época; a dicotomia já explicada entre ser uma mulher tradicional ou uma *Mulher moderna*.

Por ultimo, além do fato de expor a complexidade da mulher e a desnecessidade de a dividir entre mãe virginal e prostituta, outro logro atingido por Graham é a aceitação e representação pública do desejo sexual feminino o qual, na equiparação da sexualidade feminina com a maternidade, ficou esquecido e foi objecto de tabu.

Igualmente, ao pôr o homem na posição de objecto de desejo e a mulher na posição de artista criadora, Graham vai rebelar-se contra a tradição predominante na arte ocidental, na qual o génio artista é masculino e à mulher, objecto de desejo, corresponde a posição passiva de musa inspiradora (Pollock, 2002).

CAPITULO TERCEIRO

HUMANIDADE. CUNNINGHAM, RAINER, NIKOLAIS E SCHLEMMER.

Tal como foi explicado, ainda quando o objeto artístico dos coreógrafos analisados nos capítulos anteriores é bastante diferente, partilham questões similares no seu discurso artístico: todos eles têm a preocupação generalizada em transcender a individualidade e atingir a universalidade, seja através da procura do movimento espontâneo de Duncan ou Wigman, seja pelo movimento representativo e originado na emoção de Graham, o certo é que há uma intenção de encontrar e mostrar o essencial, o verdadeiro, e os coreógrafos analisados neste capítulo não serão exceção.

Não obstante, cabe, em primeiro lugar, sublinhar a existência destes objetivos comuns embora os seus processos criativos e produtos artísticos acontecerem em extremos opostos, por vezes contraditórios, chegando mesmo a incluírem críticas explícitas aos programas artísticos dos outros criadores. Por mais surpreendente que pareça, a variedade de toda esta actividade baseia-se num mesmo conjunto de objetivos partilhados; fenómeno que se entende melhor quando se clarifica o conceito de arte e de artista dominante a partir do século XVIII na sociedade ocidental.

Apesar da ideia, generalizada e aparentemente atemporal, de que a arte são eventos ou peças dispostas - normalmente em instituições criadas para tal fim como museus, teatros e salas de concerto - para a nossa contemplação e prazer estético (Shiner, 2001), o conceito de arte está longe de ser uma noção ahistórica e universal e, pelo contrário, é um conceito cujo conteúdo tem mudado drasticamente no decurso do tempo e está estritamente ligado ao discurso dominante numa sociedade específica num momento histórico determinado. Como refere Gombrich na sua reconhecida história da arte: “arte, sempre e quando tenhamos presente que esta palavra tem significados diferentes em épocas e lugares diferentes e sejamos conscientes que Arte,

com maiúscula, não existe”²⁵ (Gombrich, citado por Shiner 2001, p.33. Tradução própria)

Não obstante, a partir do século XVIII - e com efeitos até aos dias de hoje - desenvolve-se um conceito de arte predominante na sociedade ocidental que, à semelhança de outras noções originadas no Iluminismo - como o *homem* ou direitos universais -, possui as características de universalidade e carência de contingências históricas; conceito que será, precisamente, aquele que é adotado pelos coreógrafos estudados.

Uma das principais características deste conceito de arte é a ideia do valor intrínseco do objeto artístico; isto quer dizer que o valor dum objeto ou prática nomeada como artística não deve ser julgado tendo em consideração as suas características externas como algo de útil para a sociedade - o que não exclui que o possa ter- se não, pelo contrário, parte-se da ideia de que as peças artísticas e as atividades criativas, por si mesmas, são valiosas e o seu valor é dado unicamente pelas suas características estéticas.

O outorgar um valor interno à obra de arte (mesmo quando não exista um acordo sobre quais são as propriedades estéticas que deve ter uma peça artística para ser considerada como tal e avaliada como boa ou má) contém a ideia implícita de que este valor estético é universal e, por consequência, que uma verdadeira obra de arte vai ser reconhecida como tal em qualquer tempo ou lugar.

Estes dois atributos, valor intrínseco e universalidade das obras artísticas, são acompanhados pela concessão dum status especial do artista criador na medida em que a obra artística é considerada o fruto da sua genialidade, do seu talento individual e pessoal. Desta forma, a atividade artística é valorizada como uma atividade superior, que merece a mais alta consideração.

25 “Arte siempre y cuando tengamos presente que esta palabra quiere decir cosas diferentes en épocas y lugares diferentes y seamos conscientes que el Arte con mayúscula no existe”.

Uma evidência do reconhecimento social atingido pela arte e o artista durante o século XVIII é o surgimento do sistema de direitos de autor que, como o seu nome o indica, protege os autores bem como as suas obras *originais* - princípios ainda hoje vigentes.

Deste sistema é preciso sublinhar a mudança de enfoque no que respeita a quem obtém a proteção legal sobre os direitos que possam surgir sobre a obra que foi trasladada do editor/produtor para o autor da obra; situação que é o reflexo do protagonismo que este último adquiriu sobre a sua obra. Por outro lado, a exigência de originalidade como requisito para aceder à proteção, reforça a ideia de que a obra de arte é produto unicamente do talento individual de cada autor, da sua subjetividade e que pouco deve ao conhecimento coletivo (Rengifo, 1996).

Igualmente, foi precisamente durante o século XVII que se criou o conceito de *estética* para agrupar as considerações sobre a arte e o belo (Goldman, 2005). Assim, podemos ver como simultaneamente à instauração da categoria universal homem, em plena consonância com o triunfo da racionalidade como característica suprema do ser humano, se reconhecia o valor supremo das suas obras intelectuais, como produtos exemplares da mente do homem, da sua imaginação e da sua capacidade de abstração

26

Todas estas características da arte -universalidade, valor intrínseco, status especial do artista e arte como disciplina autónoma - foram, no momento do seu desenvolvimento, apresentadas como existentes desde a antiguidade mas não existiam antes do Iluminismo e são levadas ao seu apogeu pela arte moderna.

Na antiguidade não existia, como tal, um conceito de arte e de obra artística; o que existiam eram ideais sobre o belo, os quais se relacionavam mais com as noções do bem e da virtude do que com objetos e eventos criados para o prazer estético. Desta forma, a beleza relacionava-se principalmente com o cumprimento das normas e das

26 Durante a Revolução Francesa, em Janeiro de 1791, logrou-se a expedição do “Decreto relativo aos autores de descobrimentos úteis” no qual é clara a ideia de que a obra é expressão do génio do artista, da sua personalidade e, em consequência, o direito à propriedade da obra é um direito fundamental do ser humano. Não em vão no momento de promulgação da lei, Chapelier expressou “La plus sacré, la plus personelle de toutes les propriétés est l’ouvrage, fruit de la pensée d’un écrivain”. (Rengifo, 1996)

leis, de tal forma que o *cidadão* - sujeito justo, seguidor das normas e das leis - seria o máximo exemplo da mais valiosa das belezas, a beleza interna (Platão, Symposium 209a).

Assim, na antiguidade o valor das atividades intelectuais em geral - incluindo as artísticas - é outorgado pela sua contribuição para a política e para a sociedade, sem que estas tenham algum valor por si mesmas (Bayer, 1961). Além do anterior, na antiga Roma, no extremo oposto da avaliação do trabalho artístico como uma alta forma da espiritualidade humana do Iluminismo, a maior parte dos escultores e pintores eram escravos ou libertos que trabalhavam por honorários para os seus donos ou patrões o que fazia o seu trabalho, ainda quando a sua natureza fosse artística, indigno do homem livre.

Na Idade Média, ainda que o conceito sobre o belo tenha mudado em relação à antiguidade, não se chegou à ideia de que um objeto ou evento artístico existente materialmente pudesse encarnar a beleza. Ao contrário, durante a idade média, sob a influência Platónica, as discussões e teorias relativas ao belo versaram principalmente sobre a *ideia* de beleza, isto é, a beleza como uma qualidade intangível, metafísica, imortal e eterna e não como uma qualidade perceptível sensorialmente. A beleza era, então, uma qualidade atribuída às almas e ao universo em geral que pouca relação tinha com o trabalho artístico (Eco, 1999).

Desta forma, a habilidade artística era simplesmente o conhecimento das regras para a realização dum ofício, por conseguinte, não existia a diferenciação que atualmente se faz entre *artista* e *artesão*, *arte* e *artesanato*; atividades que eram denominadas com o mesmo termo: *ars* e *artifex* e, toda a teoria sobre o *ars* era na realidade uma teoria sobre um ofício. Somada a esta falta de diferenciação, a Idade Média continuou com a tradição aristotélica de acordo com a qual as artes classificavam-se em artes liberais (aquelas que se preocupam em exclusivo com temas teóricos e intelectuais -poética, a gramática e a retórica-) e artes servis, relacionadas com as tarefas físicas e a matéria de carácter inferior (como a pintura e a escultura); pelo que, em comparação com o conhecimento teórico puro, a atividade artística era depreciada.

Além disto, como é de esperar, a arte encontrava-se subordinada à divindade e, também à natureza, sendo esta última considerada uma obra de Deus. Desta forma, o artista na sua criação é um mero instrumento da divindade, um intérprete da obra divina, da natureza a qual deve tentar imitar e, logo, o que confere beleza às criações do artista é a graça divina e não o génio do artista. (Eco, 1999)

As artes, especialmente a pintura, estavam ligadas e justificadas por uma ideia de utilidade totalmente alheia à nossa conceção atual que outorga um valor intrínseco à arte; portanto, a presença da arte justificava-se pelo seu labor pedagógico especificamente aquele que se relaciona com o ensino das escrituras aos iletrados através das imagens ou à função da música como acompanhante na celebração de rituais religiosos.

É durante o renascimento que o indivíduo passa a ocupar um lugar proeminente na criação artística como responsável da mesma e que, paralelamente, começa a nascer a ideia do valor intrínseco das artes (Bayer, 1961). Não obstante, continuou-se com a tradição de classificar as artes em liberais e artes mecânicas e, no interior destas últimas, a localizar a pintura e a escultura a par com disciplinas como a alfaiataria e a metalurgia.

No renascimento o conceito *autor* assume duas perspectivas diferentes: a primeira, relacionada com o que hoje seria conhecido como “artesão”, definido como aquele que conhece as regras e técnicas para elaborar um determinado ofício e, a segunda, para quem mediante inspiração das musas ou de Deus, além de conhecer as regras do seu ofício, consegue acrescentar um valor adicional. (Woodmansee, 1994).

Apesar de já se reconhecer o papel do indivíduo na criação artística, este é ainda um meio, um instrumento de qualquer coisa superior e não o total e único responsável pela sua criação original.

Por último, como já foi referido, no séc. XVIII consolidam-se os princípios que caracterizam a prática artística no séculos seguintes. Igualmente, desenvolvem-se as instituições que acompanham a prática artística como as academias²⁷ e as escolas de belas artes. Esta alteração conceptual da arte nota-se claramente na mudança do significado do termo artista que, em pouco mais duma década, passou de: “quem trabalha numa arte... em particular aqueles que executam operações químicas” a “dá-se o nome de artista àquele que exerce alguma das artes liberais e, em especial, aos pintores, escultores e gravadores”²⁸ (Shiner, 2001, p.150. Tradução própria)

A partir deste momento, até à chegada da chamada arte moderna e das vanguardas, as características mencionadas dominaram com poucas mudanças a prática artística ocidental. Não obstante, apesar da declaração de rebeldia da arte moderna e das vanguardas, muitas das características descritas não só continuaram vigentes nelas como também, em alguns casos, foram exacerbadas. Igualmente, muitos atos feitos como provocação ao conceito de arte e às suas instituições foram, finalmente, absorvidos pelo mesmo sistema que criticaram (Lucie-Smith, 1984) (Shiner, 2001).

Esta coisa Neo-Dada que eles chamam Novo Realismo, *Arte Pop*, *Assemblage*, etc, é uma solução fácil e vive sob o que o Dada fez. Quando eu descobri os *ready-mades* eu pretendi dissuadir a estética. No Neo-Dada, eles usaram os meus *ready-mades* e encontraram beleza estética neles. Eu atirei-lhes à cara a Bottle-Rack e o urinol como uma forma de os desafiar e, agora, eles admiram-lhos pela sua beleza estética.²⁹ (Duchamp, citado por Lucie-Smith, 1984, p.11. Tradução própria).

Muitas destas mudanças teóricas e práticas podem ser analisadas na dança a começar por Isadora Duncan que, como já foi referido, se revoltou contra a prática da dança teatral estabelecida: o ballet clássico. O caso dos coreógrafos estudados neste capítulo é um exemplo paradigmático porque se definem em oposição à prática da dança moderna anterior a eles mas, ao mesmo tempo, incorporam em plenitude o conceito de

27 Passaram de 10 em 1740 a mais duma centena em 1790 (Shiner, 2001).

28 “Quien trabaja en un arte... en particular aquellos que ejecutan operaciones químicas (...)” a “se da nombre -artista- a aquel que ejerce alguna de las artes liberales y, en especial, a los pintores, escultores y grabadores”

29 This Neo-Dada, which they call New Realism, Pop Art, Assemblage, etc., is an easy way out, and lives on what Dada did. When I discovered ready-mades I thought to discourage aesthetics. In Neo-Dada they have taken my ready-mades and found aesthetic beauty in them. I threw the bottle- rack and the urinal into their faces as a challenge and now they admire them for their aesthetic beauty.

características Iluministas da arte (em relação às quais a dança moderna se tinha revoltado).

Uma das suas grandes críticas, em relação aos seus antecessores, radica no excesso de dramatismo que afecta, na sua opinião, as suas coreografias; para eles, este excesso degradou a dança moderna e terminou por convertê-la numa espécie de pantomina. (Cohen, 1966). Por exemplo, Yvonne Rainer, radicalmente, declarou a sua “Fúria ante o empobrecimento das ideias, narcisismo e o exibicionismo sexual disfarçado da maior parte da dança”³⁰ (Rainer, citada por Copeland, 1998, p.132. Tradução própria)

Apesar desta crítica, dirigida às ideias tradicionais e às que se lhe seguiram, a ideia do valor intrínseco do objeto artístico, dominante desde o Iluminismo, foi adoptada radicalmente pelos coreógrafos estudados neste capítulo. Eles, em consonância com as ideias artísticas da sua época, vão outorgar um valor interno já não só à peça de arte completa como também ao meio que utilizam nas artes das suas obras: o som, a forma, a palavra, os fonemas e o movimento.

Quando eu danço, significa: isto é o que eu estou a fazer. Uma coisa é só essa coisa. Actualmente, na pintura nós começamos a ver o ato de pintar, não o pintor ou o pintado. Nós começamos a ver como é um espaço pintado. Em música, nós começamos a escutar libertos dos nossos ouvidos bem afinados. Em dança, é o simples fato dum salto ser um salto, e ainda, o fato de qual é a forma que um salto tem. Esta atenção dada ao salto elimina a necessidade de sentir que o significado da dança localiza-se em tudo menos na dança.³¹ (Cunnigham, citado por Anderson, 2008, p. 201. Tradução própria)

Assim, os conteúdos narrativos, a criação dum personagem e, provavelmente, a noção da própria personagem, desaparecem e este espaço livre é preenchido pelo ênfase dado ao processo criativo e pela preocupação com a pureza do meio.

30 “Rage at the impoverishment of ideas, narcissism and disguised sexual exhibitionism of most dancing”

31 When I dance, it means: this is what I am doing. A thing is just that thing. In painting, now, we are beginning to see the painting, and not the painter or the painted. We are beginning to see how a painted space is. In music, we are beginning to hear free of our well-tempered ears. In dance, it is the simple fact of a jump being a jump, and the further fact of what shape the jump takes. This attention given the jump eliminates the necessity to feel that the meaning of dancing lies in everything but the dancing.

No caso da dança onde o meio mais utilizado, o movimento, sucede necessariamente através do corpo humano, uma entidade material, não abstrata, com o fim de atingir a meta da abstração e pureza do meio, pretendeu-se despojar os bailarinos presentes em palco de qualquer qualidade subjetiva, apagar as suas características individuais e emocionais para se concentrar na ação:

A ação ou o que um indivíduo faz, é mais interessante e importante que a exibição dum carácter e atitude, e essa ação pode enfocar-se melhor através da submersão da personalidade. Assim, idealmente, um indivíduo não é sequer ele próprio, é um ator neutral.³² (Rainer, citada por Copeland, 1998, p.136. Tradução própria)

A rejeição do componente narrativo e dramático na dança foi tão assertiva que Alwin Nikolais chegará também a estabelecer uma diferença entre a arte do drama e a arte do teatro, na qual não há espaço para a expressividade ou-referências literais: “Eu olho para esta poligamia de movimento, forma, cor e som como a arte básica do teatro. Para mim, a arte do drama é uma coisa e a arte do teatro é outra”³³ (Nikolais, 1966, p.63. Tradução própria).

Como facilmente se pode observar, estas conceções de dança localizam-se em margens opostas e constituem uma crítica explícita a programas como os de Duncan, Wigman ou Graham cuja preocupação é a representação da emoção verdadeira. Não obstante, partilham com elas o interesse no verdadeiro e o objetivo de transcender a individualidade e atingir a universalidade.

Se em Wigman e Duncan o processo para transcender estava no despojamento da mão civilizadora do homem e o retorno ao estado de natureza, já em Rainer, Nikolais, Schlemmer e Cunningham a transcendência é encontrada no exercício oposto, i.e, na utilização da razão, no pensamento lógico e na capacidade de abstração do ser humano

32 Action or what one does, is more interesting and important than the exhibition of character and attitude, and that action can be best focused on through the submerging of the personality; so, ideally, one is not even oneself, one is a neutral doer.

33 “I look upon this polygamy of motion, shape, color, and sound as the basic art of the theatre. To me, the art of drama is one thing; the art of the theatre is another”

em plena concordância com o pensamento Iluminista que valoriza a racionalidade acima de todas as outras características humanas:

As ofertas mais grandiosas dadas ao homem são a sua habilidade de pensar em termos abstratos e a sua habilidade para a transcendência. Destas, o homem deriva o seu poder imaginativo. Estas fazem parte da sua diferença mais relevante em relação aos animais mais básicos. Apesar de que nós precisamos dos nossos momentos de corações e flores, nós também precisamos de ver o outro lado dos confins universais.³⁴ (Nikolais, 1966, p.64. Tradução própria)

Não podemos esquecer que os artistas mencionados habitaram numa época de grandes mudanças sociais e precisaram, de alguma forma, de lhes dar respostas. Ante a industrialização acelerada, Nikolais verá a capacidade de abstração e a libertação do concreto como uma característica própria da sua época e, à semelhança de Cunningham e Rainer, incorporará com entusiasmo as novas tecnologias nas suas coreografias. (Anderson, 2008)

Schlemmer, por seu lado, ainda que partilhe com os outros coreógrafos o fascínio pela abstração, viu nas novas formas da vida um perigo para homem, pois, segundo ele, a total mecanização imperante na época³⁵ rompe com o equilíbrio necessário entre o homem intelectual e a sua natureza orgânica; equilíbrio esse que, semelhante a Duncan e Wigman, considera que deve ser reestabelecido de modo a recuperar a harmonia mas, ao contrário delas e em consonância com Nikolais, recusa focar-se na natureza orgânica privilegiando a abstração como mecanismo que reestabelece a harmonia perdida. “Eu tenho que manter-me sob rédea curta para evitar que as impressões da natureza me emocionem e deseje pintá-las -porque eu sei que existe algo melhor, e sinto um dever interno de viver pelo Novo”³⁶ (Schlemmer, citado por Eberle, 1944, p.111. Tradução própria)

34 The greatest gifts given to man are his ability to think in terms of abstraction and his ability of transcendence. From these he derives his imaginative power. These are part of his major distinction from the lower animals. Although we need our moments of hearts and flowers, we need also to see the other side of the universal fence.

35 “Marque de notre temps ensuite, la mécanisation, processus inexorable qui s’empare de tous les domaines de la vie de l’art. Tout ce qui peut être mécanisé est mécanisé” (Schlemmer, 1978b, p.29)

36 “I have to keep a tight rein on myself to prevent impressions of nature from exciting me to paint them –because I know something better, and feel an inner duty to live for The New”

Igualmente, criticará o expressionismo e preocupar-se-á com a pureza da arte, defendendo o despojamento de tudo aquilo que não seja essencial: “Melhor ser simples que ser alambicado ou supérfluo. Não ser sentimental mas sim espiritual. Isso é dizer tudo e dizer nada! Melhor começar no elementar. O que significa isso? Começar no ponto, na linha, na superfície simples”³⁷ (Schlemmer, citado por Blistene, 1999, p. 262. Tradução própria)

Para Schlemmer, a desejada abstração é o processo através do qual se decompõem os componentes duma estrutura naturalmente dada (homem orgânico), se reorganizam (o que pode implicar a duplicação, deformação ou abolição de alguma das suas partes) e, finalmente, se elabora uma nova estrutura; é transformar o que é originalmente *dionísíaco* em *apolíneo*, através do símbolo. Assim, através deste processo que parte do natural e chega ao artificial, que representa o natural mediante o artificial, Schlemmer consegue atingir a harmonia mediante a união dos elementos enfrentados: corpo e mente.

O desejo por ir além do concreto e encontrar a pureza e a realização da arte na abstração não será exclusivo dos criadores da dança mas, antes pelo contrário, será um objetivo comum a outras disciplinas artísticas. Neste ponto, há uma mudança em relação à tradição artística Iluminista na qual os limites entre os diferentes ramos artísticos se encontram claramente demarcados; situação que não acontece na arte moderna onde há um tráfego constante dos processos criativos entre as diferentes disciplinas e, muitas vezes, um mesmo criador vai desenvolver-se em vários campos.

Este tráfego entre disciplinas é algo paradoxal quando se pensa na obsessão por encontrar a pureza de cada meio: ao mesmo tempo que se dissipam as fronteiras entre as diferentes disciplinas e se esbatem os limites entre as mesmas, cresce a

37 “Mieux vaut être simple que tarabiscoté ou emphatique. Ne pas être sentimental mais spirituel. C’est tout dire et ne rien dire! Plus, partir de l’élémentaire. Qu’est-ce que cela signifie? Partir du point, de la ligne, de la surface simple”

preocupação por mostrar cada elemento - a palavra, o som, a cor - na forma mais pura e essencial possível.

Por exemplo, Schlemmer, além de coreógrafo foi também pintor, escultor, bailarino, cenógrafo e teórico de arte e, numa atitude holista, explorou todos os campos da arte, na procura duma linguagem comum entre todos (San Martín, 1954). Igualmente, Nikolais, nos seus espectáculos não se limita a criar a coreografia mas, também, é o responsável pelo desenho de luzes, pela cenografia e pelos figurinos-esculturas que o caracterizam. Cunningham, por sua vez, incorpora no seu processo criativo métodos utilizados noutras disciplinas artísticas como a aleatoriedade e a multiplicação dos pontos de vista. (Anderson, 2008)

De acordo com o que já foi referido, a inclinação pela abstração levou a uma tentativa de despojamento da individualidade tanto dos bailarinos em palco como do coreógrafo que não quer deixar rastro na coreografia da sua própria experiência subjetiva. Pelo contrário, pretende-se que as peças transmitam só o que contêm em si mesmas, desprovidas de qualquer propósito para além dos seus prazeres intrínsecos.

Dada a intenção de converter os bailarinos em instrumentos de ação neutrais, meras formas que se mexem no espaço, o género dos bailarinos, pelo menos a um nível superficial, perdeu a sua importância e foi ignorado: “Nesse momento, eu estava interessada num certo tipo de atletismo não diferenciado sexualmente; em utilizar o corpo como um objeto, utilizá-lo só em termos de peso e massa. Essa é razão pela qual não se fazia diferenciação sexual”³⁸ (Rainer, citada por Copeland, 1998, p.136.

Tradução própria).

Esta situação de neutralidade no que diz respeito ao género é inovadora porque, até esse momento, as representações de seres humanos na dança teatral eram representações sexuadas. Independentemente da mulher ou do homem que se apresentara, mais próximo ou mais afastado do estereótipo, o certo é que sempre se

38 “At that time I was interested in certain kind of sexually undifferentiated athleticism, in using the body as an object, just in terms of its weight and mass, which was a reason why no sexual differentiation was made”

podia sempre reconhecer se se tratava de caracteres femininos ou masculinos. Como não ser assim, se a principal ferramenta da dança é o corpo e, o corpo, na nossa sociedade é sempre sexuado?

Para resolver esta diferença, supostamente insuperável, os coreógrafos utilizaram diversas estratégias. Uma delas foi, simplesmente, dar a todos os bailarino idêntica movimentação sem importar o seu género, solução encontrada por coreógrafos como Trisha Brown e Ivonne Rainer que costumavam utilizar nas suas performances roupas quotidianas. Desta forma, rompeu-se com a tradição de criar movimentos e papeis especificamente masculinos ou femininos, usualmente, fortes e enérgicos para os homens e suaves para as mulheres. Por exemplo, Ivonne Rainer foi pioneira na apresentação das mulheres a ajudar na execução das piruetas dos homens abandonando o hábito existente até o momento de ser o homem o encarregado de comandar este movimento e girar e elevar à mulher.

Outra estratégia utilizada por estes coreógrafos foi, para além da não diferenciação na qualidade da movimentação para cada género, a utilização de figurinos que, pelas suas características, dificulta a identificação visual do género, por parte do público, tal como outros atributos individuais de cada bailarino.

Um exemplo representativo desta prática é o Ballet Triádico³⁹ de Oskar Schlemmer, no qual, através dos figurinos, os corpos dos bailarinos se convertem em meras esculturas vazias de qualquer subjetividade ou caracterização que se mexem no espaço. Schlemmer vê no palco um espaço arquitetónico no qual se sucedem instantes, fotogramas, que modificam esse espaço através da disposição dos seus bailarinos-esculturas. (Diserens, 1999)

Para conciliar a necessidade de abstração com a materialidade do corpo humano Schlemmer ora veste os seus bailarinos com grandes volumes tridimensionais, inspirando-se nas figuras geométricas, ora divide ballet triádico em quadros, cada um com sua cor, fazendo com que o corpo humano represente as diferentes etapas da

39 O Ballet Triádico começou em 1912, foi parcialmente executado em 1915, paralisado pela guerra e representado na sua totalidade em 1922. (Diserens, 1999)

partição cromática. Deste modo, para além dos grandes volumes que *desfiguram* (no sentido de dar uma forma nova) ao corpo, Schlemmer serve-se das máscaras para evitar toda expressão facial privilegiando a expressividade contida no corpo, entendido como ente mecânico, similar a uma marioneta.

Schlemmer consegue, assim, atingir o que ele denomina *Kunstfigur* (a figura da arte), uma espécie de figura humana universal e eterna, uma meta-figura independente do ser humano concreto e determinado, desprovida de individualidade que, entre outras características, carece de género. (Louppe, 1999)

No entanto, o fato de não representar nas suas coreografias indivíduos sexualmente diferenciados, não significa que Schlemmer acredite na igualdade entre o feminino e o masculino porque, muito pelo contrário, considera-os forças opostas, duas partes de um ser. (Huneke, 1999)

De igual modo, depois de Schlemmer, Alwin Nikolais também utiliza figurinos-esculturas que lhe vão permitir mostrar aos seus bailarinos como entes criadores de formas carentes de qualquer característica própria da sua individualidade até ao ponto de, em coreografias como *Noumenon* (1953) (na qual os bailarinos dançavam metidos em de sacos de lycra opaca expansível), dificultar o reconhecimento da forma básica humana -cabeça, tronco e membros. Assim, Alwin Nikolais tratava os corpos como objetos que desenham formas no espaço. Cunningham, pela sua parte, simplesmente vestiu toda a gente com a mesma peça de roupa, o *unileotard*.

A utilização de peças de vestir indiferenciadas entre homens e mulheres, não é exclusiva da dança. Esta moda, nomeada “unisex” tem o seu furor nos anos 60 pela mão de desenhadores como Rudi Gernreich quem, consciente da relevância da moda como fenómeno social e defensor acérrimo da igualdade entre homens e mulheres, vestiu homens e mulheres em roupas idênticas:

Antes dos anos 60, as roupas eram -simplesmente- roupas. Nada mais. Mais tarde, quando elas começaram a vir das ruas, eu apercebi-me que é possível dizer coisas com roupas. O design não era suficiente. Provavelmente, devido ao impato dos meus fatos de banho *topless* em 1964, eu interessei-me pela

roupa enquanto meio de afirmação sociológica. Eu sinto que é importante dizer algo que não está confinado ao seu meio.⁴⁰ (Gerneich, citado por Moffi, 1999, p.6. Tradução própria)

Chegados a este ponto, convém questionar se a omissão deliberada do gênero, enquanto característica do indivíduo nas peças dos coreógrafos estudados, é, *per se*, um fato que incorpora o reconhecimento da igualdade entre homem e a mulher e o desprendimento dos estereótipos de gênero ou se, pelo contrário, reforça estereótipos e realidades dominantes ou é, simplesmente, um fato supérfluo sem grande relevância?

Retomando a primeira época da luta feminista, devemos lembrar que um dos grandes debates da mesma era, e é, a questão ligada à procura das diferenças existentes entre os dois gêneros, ou, pelo contrário, na igualdade geral da espécie humana. Como foi explicado no capítulo anterior, a primeira posição ganhou mais adeptas, especialmente em países como França, onde conseguiram avanços políticos na luta legal pela igualdade ao ponto de, na época em que Rainer, Nikolais e Cunningham desenvolveram o seu trabalho mais reconhecido, já as principais reivindicações haviam sido conseguidas na maior parte dos países, tais como a aquisição legal dos direitos ao sufrágio, o acesso à educação e ao mercado laboral.

As mulheres não tardaram a descobrir que o reconhecimento legal da condição de igualdade não significava por si só, a modificação das condições materiais das relações. De igual modo aperceberam-se, também, que o foco na diferença e a adoção do estereótipo feminino, encerrava alguns perigos já que confinava à mulher a um papel específico, ligado ao cuidado dos outros (dada a sua suposta maior capacidade natural de atender aos sentimentos e às emoções). Papel que, numa sociedade onde domina um tributo à racionalidade, supõe um menor reconhecimento e uma barreira implícita ao acesso aos lugares mais destacados socialmente como a política e as ciências. Por exemplo, em França, as mulheres depois de terem obtido o direito ao sufrágio e à participação na política, teoricamente em igualdade de circunstâncias

⁴⁰ Prior to the sixties, clothes were clothes. Nothing else. Then, when they started coming from the streets, I realized you could say things with clothes. Design was not enough. Probably because of the impact of my topless bathing suit of 1964 I became much more interested in clothes as sociological statements. I feel it's important to say something that is not confined to its medium.

mas, em número, a sua participação era reduzida e não ia muito além dos 2%. (Riot Sarcey, 2002)

Por conseguinte, uma das tarefas da segunda vaga do feminismo, foi desligar-se do estereótipo feminino, afastando-se dos argumentos baseados na diferença e, ao mesmo tempo, sublinhar a igualdade de atributos entre o homem e a mulher.

Dentro do grupo de características assinadas como naturais à mulher está a sua suposta maior sensibilidade e subordinação às emoções; ideia que tanto Rayner como Trisha Brown, questionaram com o seu trabalho. O desejo de superar ligação da emotividade à criação feminina, como uma característica axiológica da mesma, é evidente no caso de Ivonne Rayner que viu no expressionismo e na preocupação por mostrar a emoção pura das suas predecessoras, um empobrecimento da dança, uma degradação que tornou o palco um lugar de exibicionismo sexual. Assim, necessitava demonstrar que ela, como coreógrafa, também era capaz de pensar, de que, ainda que a sua ferramenta de trabalho fosse o corpo, podia utilizá-lo de um modo intelectual, racional. Na mesma linha, Trisha Brown, demonstra que as coreógrafas não têm que proceder intuitiva ou instintivamente e, partindo de movimentos naturais do corpo na criação das suas coreografias, podem também utilizar formúlas matemáticas e diagramas geométricos. (Copeland, 1998)

De igual modo, Rainer criticará a tendência das mulheres em privilegiar a experiência pessoal no material de trabalho: “Porque é que as mulheres valorizam mais as suas intuições do que o seu trabalho?”⁴¹ (Rainer, citada por Copeland, 1998, p.135.

Tradução própria)

Convém sublinhar que Rainer entende o corpo humano como uma entidade neutra e, nas suas peças abstratas, o seu interesse reside no *status* de entidade física do corpo humano, longe da experiência subjetiva de cada indivíduo. Nas suas coreografias, Rainer vê o performer como um objeto e, por isso mesmo, pede ao seu público “por

41 “Why do women value their insights more than their work?”

favor passem-me através da fila”⁴² ou diz-lhe ao seu bailarino “pensa em ti mesmo como se fosses um barril”⁴³ (Lambert, 2004. Tradução própria).

Rainer, ao tratar as pessoas como entidades objetivas, omite no seu trabalho a diferença existente entre os seres humanos quer seja relativa ao género quer se deva a outras características, privilegiando o que seres humanos têm em comum sobre as suas diferenças. E, por isso mesmo, a anatomia do indivíduo (feminina ou masculina) não pressupõe necessariamente características de movimentação específicas.

A reificação do ser humano e a estratégia de igualação através da omissão da categorias homem e mulher de Rainer, foi criticada e qualificada como uma masculinização disfarçada sob o manto do modernismo e da abstração; crítica que, na medida em que partilham de uma visão coisificada do corpo humano na dança, pode ser extrapolada aos outros coreógrafos apresentados neste capítulo.

Esta visão com pretensões de neutralidade do ser humano, que não atende a situações como as diferenças sexuais, raciais ou religiosas, não é exclusiva da dança e, pelo contrário, subjaz na noção de universalidade que caracteriza, como foi explicado, muitas das instituições modernas.

De igual modo, uma das estratégias seguidas pela linha do feminismo que pugna pela igualdade, foi negar *o feminino* e, conseqüentemente, *o masculino* como categoria, insistindo numa humanidade genericamente considerada e utilizando, para o efeito, conceitos abstratos como indivíduo ou cidadão. Este tipo de construção foi duramente criticado porque, em primeiro lugar, desconhece a realidade da sociedade atual na qual, desde o momento do seu nascimento, ao ser humano é-lhe atribuído um género. Em segundo lugar, porque no momento em que se omite o género assume-se que o status do homem (os seus direitos, oportunidades e características consideradas masculinas) constitui-se na meta a atingir, outorga-se-lhe implicitamente a qualidade de modelo pressupondo, conseqüentemente, o desdém pelo feminino (precisamente o efeito que se quer combater).

42 “Please pass me along the row ”

43 “Think of yourself as a barrel”

A identificação do neutro como o não-feminino, pode evidenciar-se nos coreógrafos referidos: sim, todos os bailarinos independentemente do seu género utilizam roupas idênticas (t-shirt e calças, por exemplo) mas, porque não há esta mesma utilização indiscriminada de peças de vestir consideradas femininas como saias ou vestidos? E, esta questão pode, de igual forma, colocar-se à qualidade da movimentação nos trabalhos de Cunningham ou Nikolais. (Burt, 1995)

Igualmente, a omissão das diferenças não permite contemplar a opção de (re)valorizar as características consideradas femininas para estas que estas passem a ocupar o lugar de modelo tal e como aconteceu aos coreógrafos analisados que viram na feminização da dança uma degradação que rejeitaram. É o caso de Nikolais que, longe da neutralidade de género que predicam as suas coreografias, defende a necessidade de que o homem recupere o seu papel protagonista na dança moderna: “O campo da dança é esmagadoramente feminino e matriarcal. Eu espero ferventemente pela época na qual as dinâmicas sociais restabeleçam o homem numa posição mais justa no mundo da dança moderna”⁴⁴ (Nikolais, 1966, p. 65. Tradução própria)

E, por último, porque, para além das objeções anteriores, mesmo quando um trabalho artístico pretende ser totalmente abstrato e o seu criador deseje que este não signifique mais do que as suas características intrínsecas, só o fato de o exibir ou nomear como objeto artístico, faz com que nele se incorporem, de forma automática, uma série de discursos e ideias - com a sua respetiva carga ideológica - que ultrapassam qualquer intenção de abstração pura (Pollock, 2002).

Igualmente, apesar do autor se valer de abstrações, processos aleatórios ou esquemas matemáticos aparentemente objetivos, para perder controlo sobre o resultado e cumprir com o objetivo de não impor a sua experiência pessoal na obra, basta que o autor estabeleça os limites no interior dos quais essa seleção aleatória se opera, ou

44 “The field of dance is overpoweringly female and matriarchal. I hope fervently for the time when the socio-dynamic climate will re-establish the male in a more just position in the modern dance world”

esses esquemas matemáticos acontecem, para manter o controlo sobre a peça e, imprimir nela, ainda que de forma subtil, a sua subjetividade.

Este conteúdo ideológico da obra abstrata avista-se quando se analisa a obra para além dela mesma. No que respeita ao género, a neutralidade das obras abstratas não é tão clara quando se observam os discursos que as rodeiam, sejam de pessoas externas ou do próprio autor. Por exemplo, o crítico de dança André Levinson, privilegia a criação masculina sobre a feminina ao avaliar, como melhores artistas, Balanchine e Cunningham por adotarem os privilégios modernos da formalidade pura, degradando os trabalhos das pioneiras da dança moderna Duncan, Wigman e Graham com a qualificação de “primitivos” (com o sentido pejorativo do termo). (Levison, citado em Burt, 1995). Assim, neste discurso, vemos uma clara adoção dos estereótipos de género nos quais, por um lado, a abstração corresponde ao masculino e ao progresso e, por outro, a natureza e o instinto relaciona-se com o feminino e com o inferior.

Situação similar sucede com Alwin Nikolais, quem, ao mesmo tempo que afirma que o género dos seus bailarinos, enquanto são ferramentas para a elaboração de formas é irrelevante, pessoalmente acredita que a abstração é uma qualidade mais masculina que feminina (Nikolais, 1966). Desta forma, assume não só os estereótipos se não também, implicitamente e na medida que valora exponencialmente a capacidade de abstração sobre as outras características do ser humano, reclama para homem melhor qualidade artística pois é ele que têm a capacidade que ele valora.

CAPITULO QUARTO

A ESTRATÉGIA DA DISPERSÃO

Em 1949, com a publicação de *O segundo sexo*, Simone de Beauvoir detonará uma série de mudanças no campo das reflexões sobre o género. Na sua conhecida e multi utilizada frase “as mulheres não nascem, tornam-se” vai propor que o género dos indivíduos, especificamente a mulher, longe de ser um atributo axiológico do ser humano, é uma construção social e, para o efeito, diferencia sexo anatómico - que considera um fato objetivo, dado - de género. (De Beauvoir, 1981)

Desta forma, em consonância com as ideias existencialistas segundo as quais a existência precede à essência, tanto a divisão por géneros como as características atribuídas a cada um destes, serão um produto da experiência no mundo de cada indivíduo e não intrínsecas a cada género. Assim, o género não é nem uma característica dada nem se adquire na sua totalidade num momento determinado mas, antes, algo que se constrói dia a dia.

Uma das questões colocadas à teoria do género de Beauvoir é a ambiguidade implícita na utilização do verbo “tornar-se” (*on le devient*): o tornar-se alguma coisa - mulher neste caso - compreende uma acção positiva de construção do indivíduo e, nesse sentido, há uma eleição de um corpo sem género que se converte em mulher/homem ou, pelo contrário, o indivíduo originariamente neutro é depositário, sem opção de escolha, das forças culturais que o tornam um homem ou uma mulher?

Seja qual for a resposta será sempre problemática na medida em que, no primeiro caso –eleição por parte do sujeito de se converter em homem ou mulher-, se desconhece o forte componente impositivo da actuação de género que compele o indivíduo a comportar-se conforme o esperado e cuja desobediência é objeto de sanção social mas, no caso de se aceitar que o género é imposto, nega-se ao indivíduo a capacidade de

decisão em relação à construção do seu gênero (logo das suas características) e, procurando escapar do determinismo biológico, acaba-se, de igual modo, naquilo que se pode chamar de determinismo cultural (Scott., 2008)

Neste sentido, teóricas como Mónica Wittig criticaram a Beauvoir o fato de adotar uma diferença radical entre o *sexo* e o *gênero*, entre *natural* e *construído*. Assim, enquanto o gênero é explicado como um produto da sociedade, o sexo anatômico é aceite por Beauvoir como um dado objetivo, inquestionável esquecendo que o sexo - tal como o gênero - é também uma construção social e que as ciências biológicas que amparam o discurso sobre a anatomia humana diferenciada por sexos foram as mesmas que proclamaram a naturalidade - e consequente impermutabilidade - das características dos estereótipos feminino e masculino. E, de igual modo, esquece também que a biologia, como qualquer outra disciplina ou discurso, não está livre de carga ideológica. (Wittig, citada por Butler, 2007).

Tal como Beauvoir, Foucault abraça a ideia do gênero como um ato que se constrói quotidianamente mas, contrariamente à autora e em concordância com a crítica exposta, não entende o sexo como um atributo objetivo do indivíduo; pelo contrário, afirma que o sexo é um elemento especulativo, uma ficção através da qual se agrupou “numa unidade artificial, elementos anatômicos, funções biológicas, condutas, sensações, prazeres”⁴⁵ (Foucault, 2007, p.111. Tradução própria).

Para Foucault, noções como sexo e gênero foram desenvolvidas e utilizadas para regular as atuações dos indivíduos, isto é, funcionam como mecanismos de poder; mecanismos especialmente eficientes porque ocultam a sua condição de reguladores do comportamento e fazem crer ao indivíduo que atua conforme o seu livre arbítrio quando, realmente, o seu comportamento está disciplinado por um poder externo. Assim, são as noções como sexo, gênero, loucura ou criminal as que produzem os homens, as mulheres, os loucos e os criminais e não são as características intrínsecas de um indivíduo que o levam a ser classificado como homem, mulher, louco ou criminoso.

45 “En una unidad artificial elementos anatómicos, funciones biológicas, conductas, sensaciones, placeres”

A proposta de Foucault teve repercussões importantes no pensamento teórico sobre o género. Uma delas foi o abandono da ideia do homem e da mulher como opostos e, consequentemente, a noção dum patriarcado universal como inimigo comum da mulher pois, se tanto o que é chamado homem como o que é denominado mulher são objeto dos mesmos mecanismos de poder, não faz sentido os conceber no interior de uma relação de opressor-oprimido. Um sintoma desta mudança é a nova denominação “estudos de género” para o que se costumava conhecer como “estudos feministas” que contém a ideia implícita de que o género é um atributo de toda a humanidade e não uma questão exclusiva das mulheres.

Igualmente, herdeira das ideias de Beauvoir sobre a construção social do género e as explicações de Foucault sobre a sexualidade humana e o funcionamento dos mecanismos do poder, Judith Butler (2007) propõe que o género como uma actuação, uma performance.

Segundo a teoria de Butler, desde o momento em que se determina que o ser que está por nascer tem genitais femininos ou masculinos, cria-se uma expectativa externa a esse indivíduo: “vais ser um homem, vais ser uma mulher”. Uma vez com vida, o indivíduo começa a atuar reiteradamente conforme essa expectativa até fazer da personagem (homem/mulher) uma constante e esquecer está a desenvolver-se conforme a uma noção externa, para, finalmente, adoptar este papel como parte integrante e imutável de se mesmo. “O género é a estilização repetida do corpo, uma sucessão de ações repetidas dentro dum marco regulador muito estrito que se imobiliza com o tempo para criar a aparência de substância, duma espécie natural do ser”⁴⁶ (Butler, 2007, p.98. Tradução própria).

Uma peça que representa de forma exemplar o processo de construção do género descrito por Butler é *Rosas danst Rosas* de Anne Teresa de Keesmaker estreada em Bruxelas em 1983. Na peça, quatro bailarinas, repetem, uma e outra vez, durante cinco

46 “El género es la estilización repetida del cuerpo, una sucesión de acciones repetidas -dentro de un marco regulador muy estricto- que se inmoviliza con el tiempo para crear la apariencia de sustancia, de una especie natural del ser”.

quadros, pequenos movimentos que podem ser identificados com aqueles gestos corporais espontâneos que fazemos no nosso dia-a-dia e, por vezes, inconscientes.

Assim, gestos como passar a mão pela cara, ajeitar o cabelo, subir o decote duma camisola que tinha escorregado, cruzar as pernas e olhar para as nossas unhas caracterizaram esta coreografia. Observados isoladamente, estes movimentos parecem naturais, no sentido que seriam feitos por qualquer pessoa de forma instintiva; muitos deles provêm mesmo de gestos espontâneos dos bailarinos que realmente aconteceram durante os ensaios (Kerkhoven, 1984). Não obstante, Keersmaecker, mediante a utilização de padrões matemáticos de repetição e interrupção complexos, torna visível a capacidade destes gestos *naturais* na construção de personagens específicos; neste caso a miúda colegial que flutua entre a inocência e o apelativo sexual.

Este processo de construção de personagens de Keersmaecker é similar ao processo de criação e manutenção do género proposto por Butler: uma soma pequenos atos quotidianos que parecem naturais, instintivos e irrelevantes mas que, todos juntos e repetidos reiteradamente, acabam por configurar uma realidade complexa, uma forma de estar: um género.

Além da movimentação referida, Keersmaecker, a semelhança do dia a dia duma pessoa, vai utilizar como peças de construção da personagem uma indumentaria específica (saias simples, camisolas e meias curtas) e a localização num espaço específico: um lugar que lembra uma escola⁴⁷.

No filme da peça, a sensação de que a forma de comportamento que presenciamos é a forma espontânea de comportamento das bailarinas é ampliada mediante a utilização de diferentes planos da câmara que dão ao espectador a impressão de que a acção acontece em dias diferentes; que, dias após dia, estas jovens vivem dessa forma. Não obstante apesar desta sensação inicial de espontaneidade, a artificialidade final do produto no seu conjunto, lembra-nos que, longe de estarmos a presenciar o

⁴⁷ Esta localização é especialmente clara no registo audio-visual da coreografia dirigido por Thierry de Mey e disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=B9bnl22R95I&feature=g-vrec>. Consultado em 04-10-2012.

comportamento natural de uns indivíduos, temos em frente um trabalho teatral meticulosamente desenhado.

Na sua análise da peça, Kurt ressalta que, fora do palco, as bailarinas da companhia Rosas não são as jovens *naïves* que conhecemos no teatro mas, pelo contrário, são mulheres adultas com diferentes características. Assim, segundo Kurt, em *Rosas Danst Rosas*, Keersmaecker coloca o público perante o fato da *school girl*, à semelhança de tantos outros estereótipos femininos, é uma personagem de ficção e não uma realidade. Consequentemente, dada a sua qualidade especulativa, a *school girl* é susceptível de ser performada ou modificada em qualquer momento, tal como a performance associada ao género.

Logo, na medida em que todo comportamento de género é uma performance deixa de fazer sentido, especialmente para as práticas transexuais, falar de género real e/ou falso, de género natural e/ou artificial. Assim, no caso do transexual, tanto a atuação de género conforme a sua psicologia e desconforme com o género que lhe fora assinalado ao nascer como a atuação segundo este último (que a que a sociedade reclama como verdadeira), são igualmente falsas porque, se falso é tudo aquilo que seja produto de performance - no sentido teatral do termo -, então todo o género, concordante ou não com as características genitais, é falso, é fictício.

Esta forma de olhar sobre o género abre as portas à possibilidade de pensar novos sexos ou géneros - além do homem e a mulher - e de novas formas de relação entre eles porque, se homem é mulher são categorias ficcionais, qual é a impossibilidade de criar outras? Por exemplo, Beatriz Preciado substituirá a dicotomia homem-mulher pela expressão *sujeitos falantes* que reconhecem para si mesmos a possibilidade de todo tipo de práticas sexuais e de género (masculinas, femininas ou perversas - as que não se inscrevem nas duas primeiras) e defenderá o carácter temporal de cada uma destas práticas permitindo ao indivíduo transitar livremente entre elas (Preciado, 2002)

É importante clarificar que propostas deste tipo estão longe de ser acolhidas maioritariamente na sociedade; para começar, a Organização Mundial da Saúde, ainda localiza as identidades sexuais que não coincidem com o sexo anatómico como “doenças associadas às condutas sexuais” (travestismo fetichista e transtornos múltiplos da preferências sexual) e “desordens da identidade sexual”⁴⁸.

A presença na dança teatral de figuras travestidas é uma prática bastante antiga. Por exemplo, durante o século XVIII, famoso pelo desenvolvimento dos ballets românticos que representam a quinta-essência feminina, desenvolveu-se um fenómeno bastante curioso: o desaparecimento do homem em palco e a sua substituição por mulheres travestidas - *danseuse en travesti* - as quais, não só adoptaram os papéis masculinos do corpo do ballet, i.e, marinheiros e toureiros como também eram o objecto de desejo romântico da bailarina principal (Garafola, 1985).

Apresentando igualmente práticas travestis, mas localizados num contexto totalmente diferente, é o caso dos papéis das irmãs da Cinderela em *Cinderella's Ugly Sisters* de Frederick Ashton (1969), a criada da versão do *Quebranozes* de Mark Morris (The Hard Nut) e a totalidade da companhia *O ballets dos Trockaderos de Montecarlo*. Nestes, os papéis tradicionalmente femininos são interpretados por homens caracterizados de mulheres com a particularidade de que a substituição de um género por outro resulta, indefectível e intencionalmente, num efeito cómico. Como descrevem *Os Trockaderos* na sua história, a paródia em travesti de diferentes coreografias e estilos coreográficos, é feita com “o propósito de apresentar um ponto de vista divertido e recreativo do ballet clássico”⁴⁹ (Tradução própria)

As práticas travestis são um fenómeno complexo que permite múltiplas interpretações e possui vários níveis de leitura. Usualmente o travesti é considerado um infractor das normas sociais (Lancaster & Di Leonardo, 1997) tanto da sociedade heterossexual como da comunidade homossexual que propaga o discurso de “normatividade virtual”

48 F 65. 1 e F. 65.6 da Classificação Internacional das Doenças. Organização Mundial da Saúde, disponível em: <http://apps.who.int/classifications/apps/icd/icd10online/>. Consultado em 13-10-2012

49 “The purpose of presenting a playful, entertaining view of traditional, classical ballet”. História de Les Ballets Trockaderos de Montecarlo disponível na sua página web <http://www.trockadero.org/history.html>. Consultado em: 21/09/2012.

e “diferente mas igual” (Sullivan em Hammond, 1996). Não obstante, dependendo do contexto em que o ato travesti seja feito e ainda quando num primeiro nível ultrapasse os limites entre os sexos, pode acontecer que, num nível mais profundo, atue como reforçador dos estereótipos e das normas sociais que regulam a representação de género.

Tal é como é explicado por Garafola, a aparição de personagens travestis nos ballets românticos é produto de duas circunstâncias: numa delas o desenvolvimento do ballet segundo os parâmetros românticos os quais, ajudados pelo aperfeiçoamento da técnica das pontas, levaram-no para uma representação centrada no feminino: mulheres virginais, etéreas, afastadas da realidade, no qual não há espaço para as características nomeadas como masculinas (força, firmeza, energia) e, noutra, com a viragem do ballet de um entretenimento aristocrático para um divertimento burguês, dada a concepção unânime da masculinidade da burguesia, fechou-se a possibilidade de que, um homem *real* (respeitado pelos seus pares como tal), aparecesse ao público vestido com maillots colantes, executando passos delicados sem ser degradado socialmente como efeminado.

Como pode inferir-se, longe de questionar os papéis de género, *a danseuse en travesti* existia pela necessidade de os acatar: dado que aos homens não lhes era permitido aparecer em palco sem que a sua masculinidade fosse questionada foi, então, necessário que as bailarinas tomassem esses seus papéis. Mesmo no que diz respeito às dançarinas, as quais eventualmente podiam ser beneficiadas com esta posição para possuírem atributos e benefícios reservados aos homens, ainda que interpretassem personagens masculinos, não chegavam a interpretá-los com as características pretensamente masculinas i.e., apesar de vestidas como homens continuavam a representação feminina usual: delicada, graciosa, pura e focada na exibição da beleza da sua figura.

Apesar de estar localizado num contexto totalmente diferente, acontece uma situação semelhante com o segundo grupo de personagens descritos. Neste caso, o fato dos personagens travestidos resultarem invariavelmente em personagens cómicos, contém

implicitamente a ideia de que não é possível para um homem adoptar qualidades femininas sem cair no ridículo, que as alterações associadas ao género são cómicas. Assim, o personagem travestido em feminino serve como meio de alerta do público sobre os perigos, em termos de sanções sociais, de ultrapassar as barreiras entre os sexos ou de não se submeter ao comportamento dominante. Desta forma, dificilmente, os *Trockaderos* de Montecarlo bem como os outros exemplos mencionados, podem ser vistos como um desafio às atuações de género dominantes.

Teóricas como Butler explicaram que o espectáculo travesti reforça os estereótipos de género na medida em que utiliza, sem questionar, a linguagem do sistema que pretende subverter já que, por um lado, mantém a dicotomia homem-mulher - contribuindo para a sua fixação e aceitando a necessidade e inevitabilidade desta dualidade - e, dado que maioritariamente constrói o género que pretende performar a partir do estereótipo dominante, imita o modelo sem romper com ele, sem o colocar em dúvida. Igualmente, ainda quando ultrapassa as barreiras entre os géneros, não propõe a possibilidade de novas forma de sexo(s)/género(s) e de relacionamento entre eles. Por outro lado, dado que o componente básico dum *show* travesti costuma ser a imitação (do que é homem, do que é uma mulher), aceita implicitamente que existe um género real e outro artificial; um original e uma imitação e, por consequência, características naturais, não modificáveis *realmente* para cada género.

Mas, chegados a este ponto, surge então a questão, se até o travestismo reforça o discurso que ultrapassa, que opções nos restam? Se o poder, tal é como é explicado por Foucault é omnipresente e reproduz-se constantemente, existe alguma forma de resistência ou estamos destinados a cumprir os desígnios da sociedade sem possibilidade de escolha?

Em oposição à fé no ser humano do pensamento Iluminista que vê nele um centro estável, autónomo e soberano, regido unicamente pelo seu próprio pensamento, para pensadores como Foucault ou Butler o indivíduo é uma posição instável, sujeita a múltiplas forças e na qual se executam constantes (re)negociações com o poder. Dada a complexidade, capacidade de reprodução, subtilidade é número destas forças, o poder

adquire a característica de onnipresente e está presente, mesmo nos espaços em que não somos conscientes da sua existência, que acreditávamos dirigidos só pelo nosso livre arbítrio.

Nessa medida, para estes autores não existe nem um lugar prévio ao poder nem um lugar externo ao mesmo desde o qual seja possível enfrentá-lo frontalmente. Em consequência, não contemplam a possibilidade dum espaço pré-discursivo ou de natureza ao qual seja possível voltar como pretenderam as propostas universalistas explicadas nos primeiros capítulos.

Desta forma, a única opção possível é a subversão desde o interior da estrutura de poder que se pretende modificar, o aproveitamento dos espaços difusos que esta deixa, a “contra-productividade”: a produção de formas de saber alternativas à dominante. Igualmente, como lembra Preciado, se o indivíduo e a identidade são um lugar de negociação, ao mesmo tempo que podem ser um espaço de opressão, podem também ser um lugar de resistência.

Em consonância com o explicado anteriormente, para superar o atual sistema sexo/gênero, Butler propõe aproveitar as zonas cinzentas do sistema e ampliar os seus limites; questionar as noções do que é real ou possível e outorgar a legitimidade do real aos corpos considerados irreais, impostores ou falsos (como o transexual, o hermafrodita, o intersexo).

Assim, a realização de atos como a apresentação de corpos ilegíveis que não podem ser nomeados dentro de nenhuma categoria, as propostas alternativas à divisão homem-mulher, o outorgar do poder discursivo a indivíduos que normalmente não o sustentam e a demonstração da qualidade performativa e temporal do gênero, são formas de subversão do sistema.

No interior desta proposta, a dança surge como um espaço ideal já que, por ser um lugar onde é permitida a irrealidade e a ficção, estas novas formas podem exhibir-se e apresentar-se como viáveis; o palco é um lugar a partir do qual os indivíduos que

querem escapar à linguagem dominante, têm a possibilidade de mostrar o seu discurso e elaborar a sua própria linguagem.

Dentro desta postura localiza-se o programa artístico de coreógrafos como Jacky Lansley, Bill T. Jones e grupos como o X6 Collective os quais, em plena consonância com a ideias expostas, vêm na dança um espaço para a luta política; para a “deconstruction of tradicional forms and archetypes” (Lansley, 2001, p.2). Sobre este ponto, Fergus Early, um dos fundadores do X6 Collective, explicitamente declarará “Nós queríamos forjar uma nova forma fundamental de aproximação para fundir dança com política e artes performativas”⁵⁰ (Fergus, citado por O'Mahony, 2011. Tradução própria).

Assim, a forma de representação dos géneros, das relações entre eles e a crítica ao sistema atual, será um dos pontos centrais no trabalho destes artistas já que, como expressará Lansley, o palco é um lugar ideal para a resistência na medida que “o ato do performance permite ao indivíduo ser mais amplo que a vida e estar totalmente presente de uma forma que, talvez, uma mulher não poderia estar na 'vida real’”⁵¹ (Lansley, 2001, p.91. Tradução própria)

Este interesse pelo potencial político da dança, em termos de construção de modos de representação que vão reger a nossa vida, significou uma preocupação pela subjetividade dos indivíduos que executam as peças; um olhar sobre a pessoa em palco como um ser humano possuidor de características específicas e não como uma ferramenta neutra produtora de formas.

Por isso mesmo, diametralmente afastados da posição neutra dos coreógrafos apresentados no capítulo anterior, tanto Lansley como Jones assumem explicitamente a influencia no seu trabalho tanto da sua própria subjetividade e experiências pessoais, como as dos seus bailarinos e, mesmo, as do seu público. Por exemplo, Lansley, em vez de as eliminar a sua subjetividade das suas peças, focará algumas delas,

50 “We wanted to forge a fundamentally new approach, to fuse dance with politics and performance art”.

51 “The act of performance allows one to be larger than life and fully present in a way that a woman might not be permitted in 'real life’”.

precisamente, em puxá-la para a luz. Estará interessada em expor ao público a condição de ser humano subjetivo do bailarino que têm na sua frente assim como explora também a capacidade do performer para se rebelar contra as imposições sociais: “...é fácil perceber como a bailarina subjetiva que articula -pública ou privadamente- as particularidades da sua prática, pode tornar-se altamente subversiva ao rejeitar ser empacotada, reificada e assexuada”⁵² (Lansely, 2001, p.87. Tradução própria).

Na mesma linha, Jones critica a estratégia da neutralidade utilizada por criadores como Cunningham ou Nikolais já que, para ele, ao pretender-se a neutralidade nega-se a realidade; desconhece-se que não moramos numa sociedade absolutamente igualitária. Assim, ficar na mera omissão das diferenças significa não fazer nada para que os aspectos negativos desta materialidade mudem. Desta forma, Jones, negro e homossexual, estará interessado em questionar, por um lado, a sociedade sobre os conceitos que o relegam a ele (e a outros como ele) para uma posição inferior na sociedade como, por outro lado, apresentar imagens empoderadoras dos indivíduos. Por exemplo, no que respeita à questão da raça critica a sua própria tentativa anterior de ignorar a herança e experiência pessoal derivada do fato de ele ser negro para ser catalogado como artista de vanguarda:

Já não estou interessado na neutralidade porque, agora, sou mais consciente das diferenças. Por exemplo, eu aprendi porquê eu me considerei, às vezes, uma moeda de intercâmbio preta. O contrato que eu fiz era: Eu não sou diferente. Todos vamos ignorar o fato de que eu sou preto, que eu tenho uma história de vida particular e que este país tem uma história de repressão. Esse foi o acordo que eu fiz com a finalidade de conseguir estar na vanguarda moderna e urbana.⁵³ (Boyce, Daly, Jones, & Martin, 1988, p.98. Tradução própria)

52 “... it is easy to perceive how the subjective dancer who articulates, publicly or privately, the intricacies of her practice- can become highly subversive in her refusal to be packaged, commodified and neutered”.

53 I am no longer interested in neutrality, because I am more conscious of differences now. For instance, I have learned things about why I oftentimes consider myself as a token black. The contract I made was that I was not different. That we will all ignore the fact that I'm black, that I come from a particular background, that this country has a history of repression. This is the agreement we've made in order for me to be in the groovy, downtown avant-garde.

No que respeita a Lansley, o género será um ponto central no seu trabalho. Uma das peças exemplares é *Do My Shoes Reflect The Quality Of My Intellect?* (1998), a qual decorre ao redor duma espécie de professor que se encontra a dar uma conferência; nela, Lansley quer levar o público a focar-se na presença de um corpo feminino - o da própria Lansley - no palco e fazer questões acerca da sua representação e significado. Como ela mesma explica, o título foi escolhido para “chamar a atenção sobre a dicotomia entre a objetividade e a subjetividade da mulher ou indivíduo performer e a ideia de que essa mulher (...) é ainda definida e julgada pela sua aparência”⁵⁴ (Lansley, 2001, p. 88. Tradução própria).

No que respeita à teoria de género, esta peça é muito interessante na medida em que, influenciada pelas teorias feministas post-estruturalistas, Lansley aceita o papel determinante do discurso na construção da nossa subjectividade e o carácter de construção social do género, mas, ao mesmo tempo, contém uma crítica a todas estas posturas. Através dela, Lansley critica a negação quase total que estas teorias fazem da participação do corpo na construção da nossa subjectividade e o seu foco exclusivo no textual; para ela, este centrar no discursivo esquece que o físico habita nas ideias e o corpo não pode ser reduzido a um lugar textual pois nele convivem elementos corpóreos e subjectivos. (Lansley, 2001)

Igualmente, do trabalho de Lansley podemos citar as peças feitas em colaboração com Sally Potter na Limited Dance Company onde, com a finalidade de questionar a forma em que a mulher tem sido construída, localizam personagens reconhecidos pelo público como femininos em situações absurdas para, desta forma, dar conta da sua artificialidade (Adair, 1992), assim como a sua participação como coreógrafa na produção do filme *Orlando*, dirigido também por Potter e baseado no romance homónimo de Virginia Woolf, no qual a personagem principal – Orlando - atravessa 400 anos da história da Inglaterra, primeiro como homem e logo convertido em mulher.

54 “Draws attention to the subjective/objective dichotomy of the female performer or person, and the idea that women (...) are still defined and judged by appearance”.

No interior do pensamento feminista, o trabalho de artistas como Lansely é subversivo por duas vias: ora pela mensagem contida no trabalho em si mesmo, ora porque no momento de ser a criadora das suas coreografias e não uma bailarina que segue instruções ditadas por outro, é detentora do poder discursivo; um poder que, historicamente, as mulheres não possuem. Assim, ao mesmo tempo que consegue escapar-se da visão do feminino ditada pelo homem, pode construir a(s) sua(s) própria(s) representação(ões) e ocupar o lugar de sujeito falante, produtor de discurso. (Forte, 1988)

Quero sublinhar o fato de que, a viragem destes coreógrafos para a subjetividade do indivíduo, acerca-os dos trabalhos de Graham ou Duncan na medida que encontram inspiração nas experiências pessoais e gostam de explorar as emoções do indivíduo. Assim, sob esta ideia, e tal como acontecia com Graham, questões da vida quotidiana, da vida real das pessoas, tornam-se inspiração para os trabalhos coreográficos.

Exemplo de isto é a peça *Bleeding fairies* (1977), co-producida por Emily Claid, Mary Prestidge e Jacky Lansley. A intenção explícita desta coreografia é destruir o estereótipo feminino idealizado criado pelos ballets românticos mediante a utilização de situações tiradas da vida real das mulheres, neste caso, a menstruação.

Em *Bleeding fairies*, posturas que podem ser reconhecidas pelo público como extraídas de ballets como o *Lago dos cisnes* ou *As silfides*, são executadas para, ato seguido, ser destruídas por movimentos de karaté; tudo isto tendo como fundo musical da peça uma canção relacionada com a menstruação que, em plena de ironia com o arquétipo de mulher que querem destruir, falará sobre as fadas madrinhas sangrantes “e a sua varinha mágica feita de tampões”⁵⁵ (Adair, 1992, p.188. Tradução própria)

Na continuidade desta linha performativa, encontra-se Bill T. Jones quem, no que respeita à representação da mulher, se preocupa tanto por tentar encontrar a forma de se evadir do estereótipo e dos clichés como por conseguir fazer uma imagem dela

⁵⁵ “And made her wand of tampons”.

mais poderosa sem, com isso, a masculinizar; achar a forma de representar o feminino como poderoso:

Eu sinto-me na obrigação de perceber, incluso, de entrar no interior da mulher. Como ou o que é que a fará ver-se mais poderosa? O que é que não a fará ver-se como se estivesse a esforçar-se por mexer-se como um homem? O que é que a fará mais inteligente, revelando-a na sua totalidade como pessoa? E uma grande parte da sua pessoa é a sua feminilidade. Eu quero que as mulheres da companhia apareçam como mulheres mais auto-conscientes, mais poderosas.⁵⁶ (Boyce, et al., 1988, p.98. Tradução própria)

Jones, de forma coerente com esta postura, também questionará a posição e características atribuídas ao homem pela sociedade. Por exemplo, na peça *How to walk an Elephant*, feita para o Alvin Ailey American Dance Theatre, vai citar o emblemático trio do *Serenade* de Balanchine, considerado a materialização do pensamento *ballet é mulher* de George Balanchine.

Em *How to walk an Elephant*, o extracto do *Serenade* é feito à imagem e semelhança da peça original (no que respeita à coreografia) com o trocadilho de que, em vez de ser executado por mulheres, é dançando por bailarinos do sexo masculino. A diferença das montagens como os de *Os Ballets Trockadero de Montekarlo*, Jones foge da representação em forma de paródia e, pelo contrário, deseja honrar a beleza do trabalho de Balanchine; beleza que, para ele, se mantém também quando a coreografia é executada por performer do sexo masculino.

Para Jones, este tipo de atos são úteis para desafiar - com maior ou menor sucesso - a capacidade do público de observar um homem (negro neste caso) nesse tipo papéis, delicados e usualmente reservados ao feminino. Por respeito à reacção do público, críticos como Anna Kisselgoff do *New York Times*, recusaram-se a ver a beleza intrínseca que Jones viu e consideraram a sua representação como uma ofensa ao pensamento de Balanchine mas outros, como Alan M. Kriegsman do *Washington Post*,

⁵⁶ I feel an obligation to understand, almost to get inside that woman. How, what will make her look most powerful? What will not make her look as if she's straining to move like a man? What will make her most intelligent, reveal her in her entirety as a person? And a large part of her person is her womanhood. I'd like the women in the company to look like powerful, self-conscious women.

avaliaram *How to walk an elephant* como uma excelente forma de atualizar o ballet. (Boyce, et al., 1988)

Por último, outro coreógrafo que, ainda sem ter como objetivo explícito do seu trabalho a desestabilização das noções de género, utilizará uma estratégia similar à Jones é Mark Morris. Nas suas coreografias, Morris usa uma linguagem oriunda do ballet clássico que não diferencia o género dos seus bailarinos, tanto no que respeita à movimentação como ao vestuário; mas, face a outros coreógrafos que têm recorrido à neutralidade, o que diferencia Morris é a inclusão de movimentos e indumentária que podem ser identificados como masculinos ou femininos e, simplesmente, faz uma utilização indiscriminada da mesma no conjunto da sua companhia. Inclui também, nas suas peças, todas as combinações de género possíveis nos *partners*. (Lassiter, 1985)

No que respeita às representações de género, um dos seus trabalhos mais controversos é o *Hard Nut*, no qual, desafiando a tradição clássica, tem bailarinos de sexo masculino que, sem paródia, executam as conhecidas Danças dos Copos de Neve e das Flores. E, sobre estas partes, declara:

O tema dos flocos de neve e das flores é um tema interessante porque tradicionalmente, na maior parte dos *Quebra-nozes*, estes são interpretados por mulheres porque ... mmm...estas são mais parecidas com flores e flocos de neve (?). Na minha opinião, as flores têm géneros diferentes. Existem flores femininas e flores masculinas. Não acredito que os flocos de neve possam ter qualquer tipo de características sexuais. Por isso, o que eu realmente queria era um palco cheio de gente, e a minha companhia é 50% homens e 50% mulheres, por isso, se eu queria uma grande multidão em palco, isso só seria possível se estivesse toda a gente. E isso tornou-se um assunto sociopolítico quando eu, na realidade, só queria encher o palco de flocos de neve.⁵⁷. (Morris em Pacheco, 2007, minuto 6,50. Tradução própria)

57 The topic of the snowflakes and the flowers is an interesting one because traditionally in most Nutcrackers those are danced by women because women are more like flowers and snowflakes. As far as i'm concerned, flowers have different genders very often. There is a female and a male flower. Snowflakes I don't believe have sexual characteristics of any kind. So what I wanted really frankly was a stage full of people, and my company is 50% man and 50% women so if i want a big crowd of people it can only be that big if it is everybody. And so that became a socio political thing when in fact it was just: -bring on the snowflakes!

Desta forma, vemos como os criadores estudados se tornaram conscientes da capacidade da dança para gerar imagens do mundo, imagens afectadas pela subjetividade do sujeito que as produz, do sujeito que as observa e do contexto histórico-geográfico concreto que se encontra a sua volta.

Assim, ao estarem conscientes da carga ideológica presente na produção artística afastam-se das noções de arte abstratas, que procuram na arte formas puras e ahistóricas, valiosas por si mesmas para, pelo contrário, assumir a potencialidade política das representações artísticas bem como o seu carácter de produto cultural que faz parte do conjunto das práticas económicas, sociais e ideológicas que compõem uma sociedade.

CAPITULO QUINTO

A PARTICULARIDADE DA UNIVERSALIDADE

Segundo foi explicado no primeiro capítulo, Duncan, St. Denis e Wigman, cada uma através de uma ferramenta diferente, partilham a intenção de, através da dança, transcender a individualidade e atingir a universalidade.

Considerar que é possível atingir a universalidade implica, forçosamente, acreditar na existência e validade das noções universais e ter alguma ideia, mesmo que abstrata, das características específicas dessa categoria universal. Assim mesmo, supõe considerar que a dança - na definição que cada uma delas sugere - é uma linguagem universal; situação que, teoricamente, outorga à dança a característica de que a sua mensagem não vai sofrer alterações por relação com o contexto em que é apresentada.

A ideia de que o indivíduo tem a capacidade de formular enunciados, conceitos ou linguagens de validade e entendimento universal não é um fenómeno isolado da prática artística, pelo contrário, faz parte de uma forma específica de entender o mundo oriunda do Iluminismo e que permeia todos os campos do saber humano.

Por exemplo, as ciências fundamentam-se nas convenções, na capacidade da razão do ser humano que lhe permite partir de observações concretas e as elevar a princípios abstratos de validade universal. Igualmente, no campo da teoria do estado e na base da estrutura do atual sistema democrático, subjaz a noção de homem universal que permite omitir as diferenças materiais existentes entre os seres humanos e nos fazer a todos, sem distinção, sujeitos de idênticos direitos e deveres desde o momento da nossa conceção até, mesmo, depois da nossa morte.

Como foi explicado, os argumentos utilizados nas lutas feministas das sufragistas também se inscreveram no interior desta mesma lógica dos direitos universais.

Igualmente, a teoria feminista produzida por volta dos anos 70 assumiu plenamente a categoria mulher como uma categoria universal na qual tinham cabimento todas as mulheres do mundo, as quais, vítimas da mesma opressão - o patriarcado universal - estavam chamadas a lutar em conjunto. (Exemplar deste modo de pensamento é o famoso livro *Sisterhood is powerfull* de Rubin Morgan (1970) no qual se promovia um auto-reconhecimento das mulheres como grupo com vista à consolidação da sua identidade colectiva contra uma opressão comum).

Não obstante, com o desenvolvimento das teorias pós-estruturalistas e, especialmente, do pensamento pós-colonial, estas categorias pretensamente universais foram atingidas pelo incómodo questionamento sobre a sua universalidade: a mulher helénica de Duncan, o sujeito biológico neutro das ciências, o cidadão do sistema de direitos humanos e a mulher oprimida pelo patriarcado universal, são realmente universais, isto é, conseguem abarcar à imensa variedade de culturas, formas de perceber a vida e situações económicas dos seres humanos que as compõem; ou, pelo contrário, são modelos suspeitosamente limitados às características e visão dos seus enunciadores?

Baseado nas premissas de colocar sob suspeita as pretensões de neutralidade do pensamento produzido no ocidente, convencidos que existem vozes na história que têm sido sistematicamente condenadas ao silêncio e que as noções universais resultam na imposição do modelo e forma de perceber o mundo de quem tem a posição dominante, o pensamento pós-colonial faz uma revisão crítica da forma como se produz o conhecimento e tenta oferecer um espaço para que as vozes locais (especialmente as não ocidentais, mas também todos os grupos que não se localizam na situação de poder), usualmente mudas, falem e produzam a sua versão da história.

Rosalinde Morris na introdução ao texto *Can the Subaltern Speak?*, explica que dar espaço a histórias alternativas produzidas a partir de uma localização diferente não significa chegar à verdade mas sim implica questionar as pretensões de verdade última e universalidade do conhecimento produzido pelo grupo dominante (R. C. Morris, 2010)

Este foco abriu numerosos campos de estudo. No pensamento feminista implicou assinalar que, dado que a primeira e principal preocupação política do feminismo foi estender à mulher os direitos e igualdades correspondentes ao homem, e estes direitos se inscreviam dentro da lógica dos direitos universais, a construção teórica do feminismo também se fez no interior deste modelo de pensamento liberal no qual, sobre as especificidades da cultura e da sociedade existente há, a montante, um conceito de justiça e racionalidade.

Em consequência, o feminismo, ainda quando tinha como objetivo combater o sistema existente, ao utilizar os princípios, linguagens e conceitos desse sistema na sua luta, herdou também os seus vícios (Butler, 2007). Assim, da mesma forma que o sistema universal de direitos do homem e do cidadão se tinha por universal mesmo quando excluía metade da população mundial (as mulheres), o pensamento feminista posterior à consecução do sufrágio feminino também teve por universal a situação dum grupo particular: as mulheres brancas, ocidentais e heterossexuais.

Ao tomar como universais a visão do mundo e problemas das mulheres deste grupo muito específico, marginalizaram todas as mulheres do mundo que não fazem parte deste grupo. Logo, o feminismo universalista criou artificialmente a categoria mulher passando por cima de todas as diferenças que existem tanto entre as mulheres como entre os diferentes contextos em que estas são oprimidas. Por exemplo, o feminismo universalista, baseado na experiência da mulher dos Estados-Unidos dos anos 50, viu na família um dos principais lugares de opressão quando para outro grupo de mulheres, como as mulheres negras, a família era um lugar de refúgio e solidariedade frente à opressão racial da qual são vítimas (Walby, 2002).

Como seria de esperar, a dança como campo de estudo também foi alvo de críticas enunciadas a partir do pensamento pós-colonial. Uma das mais fortes refere-se ao tratamento diferenciado que as danças teatrais ocidentais receberam quando comparadas com as restantes danças do mundo já que, enquanto as primeiras são tratadas como danças cujo valor estético e *status* de objeto artístico é universal, as segundas são observadas como fenómenos meramente locais e, na sua maioria, são afastadas do conceito de dança como forma artística para ser categorizadas como danças folclóricas, tradicionais ou étnicas.

A antropóloga Kealiinohomoku no seu curto mas contundente artigo “An anthropologist looks at ballet as a form of ethnic dance” (1983), além de dar relevo à disparidade com que as danças ocidentais são tratadas em relação com as outras danças do mundo (por exemplo, os livros sobre história da dança *universal* costumam dedicar $\frac{3}{4}$ partes à dança ocidental e a pequena parte restante a todas as outras), examina as características do ballet e defende o seu carácter étnico enquanto, longe de ser uma expressão artística abstraída de qualquer especificidade cultural, reflete as tradições culturais da sociedade na qual foi desenvolvida (como o Natal ou a noite de Walpurgis) e alimenta-se de personagens próprios da história europeia e da sua tradição literária: cortesãos, cavaleiros, duendes e fadas.

Assim mesmo, crítica a utilização do termo *primitivo* na dança, primeiro, porque não existe dança primitiva (normalmente, as danças agrupadas sob este termo são muitas e tão diferentes que, dificilmente, se conseguem encaixar na mesma categoria) e, segundo, porque contém uma visão paternalista e etnocêntrica das culturas diferentes sobre quais, o homem branco, o homem *civilizado* se quer situar num plano superior. (Kealiinohomoku, 1983)

Uma situação similar acontece com a mulher universal de Isadora Duncan, a qual, apesar de propalar a harmonia universal nas suas representações, propõe um modelo evidentemente limitado à mulher branca ocidental de herança helénica. (Francis,

1994). Igualmente, Duncan, ao mesmo tempo que defende um retorno à natureza e ao movimento espontâneo, nos seus textos mais tardios, critica e ataca as músicas e danças sociais provenientes da cultura afroamericana, qualificando-as, leia-se desqualificando-as, como “primitivas”:

Esta deplorável dança moderna, que tem as suas raízes nas cerimónias dos Africanos primitivos, nunca deveria ter-se tornado dominante. (Duncan em Francis, 1994, p.38) ou,

Para mim, é monstruoso o fato de alguém acreditar que o ritmo do Jazz representa a América. O ritmo do Jazz expressa o Sul-africano selvagem. (...)

E a sua dança (a dança Americana do futuro) não será nada entre a servil coqueteria do ballet ou as convulsões sensuais do negro Sul-Africano. (Pelo contrário), será limpa...⁵⁸ (Duncan, 1983b, p.265. Tradução própria).

Desta forma, é evidente que a pretendida mulher universal de Duncan, tal como a mulher do feminismo, além de ser parecida e limitada ao seu enunciador, branca e ocidental, poderia também conduzir facilmente à marginalização das mulheres que não faziam parte do seu modelo.

Para além destes universalismos particulares, outro dos grandes tópicos denunciados pelo pensamento pós-colonial é a visão paternalista do Ocidente sobre as culturas não-ocidentais, segundo a qual o outro é observado como necessitado de ser educado e/ou apoiado.

Sobre este tema, a teórica feminista árabe Chandra Talpade Mohanty critica a visão paternalista do feminismo ocidental sobre as mulheres não ocidentais, cujas práticas e formas de vida foram percebidas, muitas vezes, como “resíduos feudais” e que viu nelas, as mulheres muçulmanas, mulheres politicamente imaturas, incapazes de

58 “This deplorable modern dancing, which has its roots in the ceremonies of African primitives, could never have become dominant”; ou, “It seems to me monstrous for anyone to believe that the Jazz rhythm expresses America. Jazz rhythm expresses the South African savage (...) And this dance [American dance of the future] will be nothing in it either of the servile coquetry of the ballet or the sensual convulsion of the South African negro. It will be clean..”

formular respostas à sua própria opressão; mulheres “tradicionais” necessitadas de orientação e educação na linha do feminismo ocidental. (Mohanty, 2002)

No campo da dança, tal pode ser o caso da percepção adquirida por Ted Shaw na sua viagem com companhia Denishaw a Oriente. Para ele, antes da chegada da companhia e das populares representações de St. Denis da dança hindu *Naush*, esta tradição, junto com outras danças hindus encontravam-se em declínio mas, depois das apresentações de St. Denis da dança *Naush* e do êxito por estas alcançado, renovou-se o interesse dos Indianos pelas suas próprias danças. No pensamento de Ted Shaw, eles - estrangeiros - foram os responsáveis pelo renascer na Índia do interesse e orgulho das suas danças (Coorlawala, 1992); pensamento que, apesar da sua imprecisão, teve eco em críticos ocidentais como Walter Terry que opinou: “A dança Indu não autêntica de Ruth St. Denis ajudou a acordar do seu letargo a dança do Subcontinente e [foi] pelo menos, parcialmente responsável pelo renascimento do respeito da Índia pelos seus próprios 2000 anos de herança”⁵⁹ (Terry, citado por Coorlawala, 1992, p.124. Tradução própria)

Igualmente, é preciso lembrar que, tal e como foi explicado no primeiro capítulo, os figurinos utilizados por St. Denis e Shawn nas suas coreografias orientais compunham-se de representações estereótipo destas sociedades e, muitas vezes, as peças do vestuário provenientes da cultura que queriam imitar, eram utilizadas fora do seu contexto e sem atender aos usos e significados que os seus utilizadores lhes davam.

Vemos então como o homem ocidental, neste caso representado por Shawn e St. Denis, se auto-localiza no papel de salvador de uma outra cultura, mais imatura, menos desenvolvida e que, segundo a sua percepção, precisa deste elemento externo para se educar.

59 "Ruth St. Denis' non-authentic Indian dance helped reawaken the subcontinent's slumbering dance art and [was] at least partially responsible for the renaissance of India's respect for its 2,000 year old heritage."

Uma posição diametralmente oposta a esta é a escolhida pela coreógrafa Yvonne Rainer que, tendo estado na Índia, como St. Denis, teve como primeira preocupação aperceber-se das diferenças culturais existentes na percepção e execução da dança.

Para Rainer, uma das mais notórias foi o fato que o que ocidente conhece como arte abstrato, não fazia nenhum sentido para a cultura Indiana na qual as formas artísticas representam sempre uma história e, no caso da dança, cada gesto é lido literalmente pelo espectador (Rainer, Coco, & Gunawardana, 1971).

Dadas estas diferenças contextuais, Rainer, contrariamente ao estilo de St. Denis, resolveu não adotar elementos externos à dança Indiana, como os figurinos, nem os utilizar nas suas coreografias. Assim, Rainer, mais do que adotar características superficiais externas da dança Hindu, tentou focar-se na proposta e ambiente que as circunda para encontrar a forma de traduzir isto ao seu pensamento coreográfico.

Igualmente, Rainer apercebeu-se de que, quando as danças Hindus eram executadas nos teatros ocidentais, estas eram acomodadas os olhos e estética do público ocidental. Por exemplo, no caso da dança *Kathakali*, usualmente muito prolongada e com solos que ultrapassam uma hora de duração, nas suas versões de New York, a sua duração era diminuída até ficar com o comprimento habitual aos teatros ocidentais. Este tipo de adaptações das práticas artísticas estrangeiras para os costumes e estética ocidental não aconteceu só quando estas foram interpretadas fora das suas fronteiras. Em alguns casos, como documenta Karayanni (2004), a adaptação também se deu no lugar de origem, onde com a chegada do colonizador, os valores artísticos e estéticos locais foram modificados para se moldar à visão do Ocidente.

É o caso da tradição masculina da *Belly Dance* na Índia, a qual, a partir da chegada dos britânicos, foi totalmente silenciada tanto na sua representação como no seu estudo e a partir desse momento passou a ser exposta como uma prática exclusivamente feminina. Este silêncio provavelmente teve lugar devido à incompatibilidade existente entre a visão do masculino ocidental e as suas reservas

sobre a homossexualidade e a tradição de interpretação da *Belly dance* por homens maquilhados e vestidos com roupas similares às mulheres. (Karayanni, 2004)

No que respeita a Yvonne Rainer, deixa o abstraccionismo radical que caracteriza o início da sua carreira, e passa a elaborar obras com conteúdo narrativo que tratam explícita e conscientemente temas como a raça e o género dos seus personagens.

Segundo o que foi exposto no terceiro capítulo, Rainer enquanto coreógrafa interessa-lhe o corpo humano como objeto que desenha formas no espaço e esforça-se por eliminar das suas coreografias toda referência subjetiva tanto à vida pessoal dos seus bailarinos como da sua própria vida. Assim, tinha como meta ocultar no seu trabalho as suas experiências pessoais bem como apagar, o máximo possível, as características individuais dos seus performers.

Ao trabalhar desta forma, pretendia que as suas peças transmitissem, única e exclusivamente, o que contêm em si mesmas, eliminando a intenção de comunicar qualquer mensagem adicional fora dos seus prazeres intrínsecos. Daí que, não dava relevo a assuntos como o género, a raça, ou posição socioeconómica, dela ou de um dos seus dançarinos, e eram propositadamente ignorados: “Nesse momento, eu estava interessada num certo tipo de atletismo não diferenciado sexualmente; em utilizar o corpo como um objeto, utilizá-lo só em termos de peso e massa. Essa é razão pela qual não se fazia diferenciação sexual”⁶⁰ (Rainer em Copeland, 1998, p.139. Tradução própria)

Não obstante, Rainer, nos seus trabalhos artísticos posteriores, especialmente quando põe de lado a coreografia para se dedicar ao cinema, muda totalmente a sua perspectiva abstracionista e começa a dar um conteúdo narrativo às suas peças - mesmo com carácter autobiográfico -, e interessa-se pelas mensagens associadas quer ao género quer à origem étnica que os seus performers transmitem ao público.

60 “At that time I was interested in certain kind of sexually undifferentiated athleticism, in using the body as an object, just in terms of its weight and mass, which was a reason why no sexual differentiation was made”

Rainer, com estes trabalhos não abstratos, chama a atenção para a forma como fatos da nossa vida como o género, a origem social ou racial moldam o nosso pensamento. Por exemplo, no filme *Privilege* (1990) Rainer cria a Yvonne Washington, o seu alter-ego afrodescendente através do qual, da mesma forma que ela interpreta e interroga a outras pessoas da sua posição no mundo (branca, ocidental e com capital económico), abre a possibilidade dela mesma ser também alvo de questionamento e leitura, de ser o *outro* dessas mulheres.

Como ela mesma explica quando é entrevistada acerca de *Privilege*, ainda quando tinha trabalhado antes com performes de diferente origem étnica, não o fazia com a ideia de emitir alguma mensagem sobre questões raciais ou sociais; simplesmente seleccionava estas pessoas para configurar um “grupo interessante”. Não obstante, como o tempo, especialmente, após de ler sobre as nomeadas teorias pós-coloniais, percebeu que era preciso lidar com elas e, por isso, decidiu tratar o tema racial em *Privilege*:

Os afro-americanos ou Porto ricanhos interpretaram algum papel nos seus filmes iniciais? (...) Sim. Papéis, mas não como Etno-Americanos. (...) Eu estava interessada na conformação dum grupo 'interessante' de pessoas. Mas eu não tinha ideia de estar a lidar com diferenças raciais ou étnicas.

Existiu um conjunto específico de circunstâncias que a levaram a lidar com o tema da raça em Privilege? No fundo da minha mente eu sempre soube que eu teria que lidar com esse tema em algum momento. Os nomeados estudos culturais pós-coloniais dos últimos cinco anos aproximadamente, levaram-me a pensar num filme à volta deste incidente.⁶¹ (Scott MacDonald, 1991, p.27. Tradução própria)

De forma propositada, Rainer dá aos seus personagens características específicas (privilégios ou desvantagens) que fazem com que o espectador espere deles um

⁶¹ *Have African-American or Puerto Ricans played any role in your earlier films? (...) Yes. Roles, but not as ethnic-Americans. (...) I was interested in an "interesting"- looking bunch of people. But I had no idea of dealing with racial or ethnic social differences. (...) Was there a particular set of circumstances that led you to deal with race in Privilege? (...) In the back of my mind I always knew that I'd have to deal with it at some point. The so-called postcolonialist cultural writing of the last five years or so moved toward thinking about a film around that incident.*

discurso específico para, posteriormente, pôr nas suas bocas discursos feitos por indivíduos totalmente diferentes.

Desta forma, mediante a utilização de múltiplos discursos na mesma personagem, Rainer consegue expor ao público como é que a posição social ocupada por um sujeito faz com que o seu discurso contenha (ou não), além do seu conteúdo específico, uma série de significados adicionais que muitas vezes passam despercebidos.

Em *Privilege*, Carlos diz um texto que tem influência na sua vida mas é um texto que, dada a sua classe e educação, ele normalmente não diria. Eu sempre utilizo os meus atores como porta-vozes. É um modo de falar ao mesmo tempo sobre o que é dito e o orador, e de alternar entre eles.⁶² (Scott MacDonald, 1991, p. 28. Tradução própria)

Segundo os seus críticos, o reconhecimento feito pelas teorias pós-coloniais de que não existe um conhecimento universal ou a impossibilidade de adoptar uma postura neutra na produção de conhecimento, pois está necessariamente relacionada com as nossas crenças e visões do mundo particulares (Rorty, citado por Phillips, 2002), têm ido longe demais, i.e., esta ideia levada ao extremo culmina na constatação de que todo o conhecimento é local, contingente e instável, um mero “ponto de vista”. Ora, de facto, se bem que não deixa de ser verdade que há diferenças entre os seres humanos do mundo inteiro é, no entanto, excessivo o foco dado ao detalhe e ao local a ponto de dificultar a realização de mudanças materiais. De modo semelhante, o foco excessivo nas diferenças torna mais difícil a formação e a união de grandes grupos de luta.

No que respeita ao género, frente às posturas centradas na crítica das categorias globalizantes homem e mulher, teóricas como Sophie Watson e Rosemary Pringle, lembram que, ainda quando existam enormes diferenças entre os homens e as mulheres no mundo, não podemos esquecer-nos que as categorias homem e mulher

62 In *Privilege* Carlos speaks a text that does reflect on his life, but a text that because of his class and education he wouldn't normally speak. I've always used my actors as mouthpieces. It's a way of talking about the spoken and the speaker at the same time, and to alternate between them.

são constantes históricas, presentes em todas as culturas e, por consequência, categorias macro analíticas úteis.

Assim mesmo, ao defender que o gênero é uma situação discursiva e temporal, performativa (como o faz Butler e foi exposto no capítulo anterior) corre-se o grande risco de trivializá-lo porque ao enfatizar a sua temporalidade corre-se o risco de perder de vista a ideia que, historicamente, a desigualdade entre o homem e a mulher é uma constante histórica (Watson, 2002)

Desta forma, a concentração da produção de conhecimento propositadamente não universal desemboca num pensamento relativista incapaz de fazer uma crítica decisiva abdicando da possibilidade do conhecimento sistemático e, por isso, sem perder a utilidade das críticas do pensamento pós-colonial, é preciso tentar elaborar de novo estudos e teorias que consigam abstrair-se do local, do detalhe e observem, em simultâneo, as relações com as situações que abarquem a humanidade. (Scholz, 2011).

Conclusões

Encontrar coincidências entre os programas artísticos de Isadora Duncan e Mary Wigman era previsível mas julgar que existia uma relação quase direta entre conceitos de Locke e Rosseau, sobre a origem do estado e os pensamentos destas bailarinas surpreende porque, afinal, que relação poderiam ter as coreógrafas interessadas em atingir a harmonia universal, através do movimento, com teóricos políticos?

Não obstante, uma das primeiras situações que quero sublinhar é precisamente essa: tanto a dança moderna como as teorias feministas - os dois grandes temas desta dissertação - repousam, por sua vez, sobre um modelo de pensamento comum que permeia também todos os outros campos do saber: o chamado pensamento moderno.

Os temas tratados inscrevem-se em formas similares de conceber o mundo e partilham entre si conceitos não só no interior de cada campo artístico, como também entre eles e entre eles e o pensamento político e científico de cada época, já que nem a dança nem o feminismo se desenvolvem isoladamente no mundo mas, pelo contrário, fazem parte dum conjunto contínuo no qual intervêm práticas económicas, sociais, estéticas e ideológicas.

Assim, o pensamento feminista e a dança moderna partilham, entre si, um percurso complexo, não linear e com descontinuidades e paradoxos que interessa agora sublinhar.

No interior do vasto campo que compõe tanto o feminismo como a dança moderna, identifiquei três grandes grupos teóricos: feminismo universalista, feminismo

feminino e aproximações pós-estruturalistas que, por sua vez, correspondem a conjuntos de coreógrafos que partilham postulados similares tanto entre si como com a vertente teórica do feminismo exposta em cada capítulo

Uma primeira constatação diz respeito à tensão entre universalidade e particularidade, sempre presente ao longo do texto, tanto no que respeita aos coreógrafos como ao pensamento feminista.

Relativamente à teoria de género, as posições universalistas reclamam a igualdade formal de direitos e deveres entre os homens e mulheres, e alega que não existe diferença entre eles que justifique tratamentos civis segregados. Em relação à dança, o pensamento universalista implica uma preocupação por transcender a individualidade e conseguir representações que superem o ser humano específico, como o são o coreógrafo e os seus bailarinos. Ao nível conceptual significa considerar a arte como uma forma de expressão universal, independente das contingências históricas.

Encontrar a linguagem universal que transcenda a própria individualidade foi precisamente a preocupação partilhada por coreógrafos tão diferentes como Nikolais, Duncan, Wigman, Schlemmer, Cunningham, e Rainer (jovem). Não obstante, ainda que partilhem um objectivo similar, divergem profundamente tanto no que respeita ao modelo que consideraram universal como na forma de o representar.

Tais divergências permitem dividir os coreógrafos enunciados em dois grupos de certa forma opostos entre si. De um lado, um composto por Isadora Duncan e Mary Wigman que propuseram um retorno ao movimento *natural*, isto é, livre da carga da civilização e, de outro, um segundo grupo formado por Cunningham, Rainer, Nikolais e Schlemmer que encontra a universalidade precisamente na exaltação da civilização; civilização que entendem como oposta à natureza e ligada à utilização do pensamento racional.

Uma das grandes preocupações do movimento sufragista foi demonstrar que as mulheres tinham idêntica capacidade de raciocínio que os homens e, por isso mesmo, eram merecedoras de participar na vida política e laboral em igualdade de condições com os homens. Assim, lutaram por modificar o estereótipo feminino que confinava à mulher um papel específico, ligado ao cuidado dos outros. Este é um desejo também latente no pensamento de coreógrafos como Yvonne Rainer e Trisha Brown as quais, mediante as suas criações, questionam a ideia de que a mulher tem uma maior sensibilidade e se encontra subordinada às emoções. Para o efeito, demonstraram que elas, como coreógrafas, também eram capazes de pensar.

Considerar que é possível criar representações universais significa também pensar a dança como um tipo de linguagem universal que transmite a mensagem, história ou noção desejada - ou a sua ausência - de forma uniforme e que não se encontra presa a contingências históricas e/ou diferenças culturais.

Tal concepção da dança como linguagem universal, fundamenta-se no conceito moderno e ocidental sobre a arte segundo o qual as obras de arte têm valor por si mesmas; valor que se mantém no percurso de tempo e não se modifica em relação com a sociedade que as observa.

Na teoria feminista, esta pretensão de universalidade implicou pensar que é possível falar duma mulher universal que agrupa todas as mulheres do mundo como grupo unificado vítima duma mesma opressão: o patriarcado. Esta teoria implicou dar por certo, sem questionar que a categoria mulher contém uma identidade entre os elementos que a constituem.

Não obstante, a unidade dos elementos e interesses da categoria *mulher* estão mais perto de ser uma ficção do que uma realidade ao ponto que, desde o movimento sufragista, o feminismo encontrou um grande oponente nas próprias mulheres e, mais tarde, com o desenvolvimento das teorias pós-coloniais, criticou-se fortemente a

pretensão de universalidade do feminismo ocidental porquanto tomou por universais a visão do mundo e os problemas das mulheres de um grupo muito específico - mulher branca, ocidental e heterossexual - marginalizando as mulheres do mundo que não compõem este grupo.

A procura da universalidade através da dança não escapou também às críticas. Uma das chamadas de atenção recaiu no fato da dança ocidental ser a única considerada uma forma de expressão artística de valor universal enquanto as outras, eram remetidas para a categoria denominada danças folclóricas ou tradicionais, supostamente menos sofisticadas e de menor valor artístico. A segunda crítica relacionou-se com os modelos pretensamente universais propostos pelos coreógrafos que, tal como o modelo de mulher do feminismo universal, limita-se a mostrar indivíduos similares a si próprios deixando de fora a todos aqueles que não correspondem a esse modelo

Afastado, até certo ponto, da procura do indivíduo universal e essencial, desenvolveu-se o feminismo-feminino, o qual reclama os direitos das mulheres mas em vez de se focar na igualdade genérica do homem com a mulher, concentra-se nas suas diferenças. Assim, sob a consideração de que as mulheres são irreversivelmente diferentes dos homens e, nessa medida, têm necessidades e valias específicas e só podem ver os seus interesses representados nas próprias mulheres.

Esta parece ser, precisamente, a posição adoptada por Martha Graham e Ted Shawn os quais incorporam a ideia duma diferença irreconciliável entre o homem e a mulher. Graham, por seu lado, recusa dançar movimentos destinados aos seus bailarinos de sexo masculino argumentando que, na medida que ela não possuía um corpo de homem, não lhe era possível mexer-se como eles; já Ted Shawn rejeita constantemente a incorporação de movimentos que ele considera femininos na sua companhia só masculina.

A partir de 1949 com a publicação de *O segundo sexo* de Simone de Beauvoir detonaram-se uma série de mudanças no campo das reflexões sobre o género. Desde a sua conhecida frase “as mulheres não nascem, tornam-se” Beauvoir propõe que o género dos indivíduos - especificamente da mulher -, longe de ser um atributo axiológico do ser humano, é uma construção social. Esta proposta teve importantes repercussões no pensamento teórico sobre o género. Uma delas foi, o abandono da ideia do homem e da mulher como opostos e, conseqüentemente, a noção dum patriarcado universal como inimigo comum da mulher pois, se tanto o que é chamado homem como o que é denominado mulher são objeto dos mesmos mecanismos de poder, não faz sentido os conceber numa relação de opressor-oprimido.

Herdeira destas ideias, Judith Butler propõe que o género é uma actuação, uma performance. Esta forma de olhar sobre o género abre as portas à possibilidade de novos sexos ou géneros - além do homem e a mulher - e de novas formas de relação entre eles porque, se homem é mulher são categorias ficcionais, qual é a impossibilidade de criar outras? Em consequência, aproveitar as zonas cinzentas do sistema e ampliar os seus limites; questionar as noções do que é real ou possível e outorgar a legitimidade do real aos corpos considerados irreais, impostores ou falsos é a fórmula proposta por Foucault e Butler para combater o atual estado das relações entre os géneros.

Esta fórmula foi acolhida por artistas como Jacky Lansley, Bill T. Jones e grupos como o X6 Collective os quais, vêm na dança um espaço para a luta política; para a desconstrução de arquétipos tradicionais. Este interesse pelo potencial político da dança significou, por um lado, uma viragem importante no conceito de arte, porque ao estarem conscientes da carga ideológica presente na produção artística se afastam das noções de arte abstractas, que procuram nele formas puras e a-históricas, valiosas por si mesmas. Igualmente, por outro lado, significou uma preocupação explícita pela subjectividade dos indivíduos que executam as peças.

Tendo em conta todo o exposto anteriormente, e para finalizar, acredito que cumpro com o objetivo que me propus nesta indagação teórica, isto é, revelar o acompanhamento mútuo existente entre os percursos da dança moderna e do pensamento feminista, os seus cruzamentos e concordâncias teóricas. Não obstante, como sucede com qualquer tema de pesquisa, ficam zonas por explorar, nomeadamente, no que ao feminismo diz respeito, de fora restam as perspectivas de análise marxista bem como os postulados freudianos. Igualmente, como foi explicado na introdução, os artistas examinados e a selecção das suas peças foi feita com base na sua representatividade no interior da situação que se queria expor e, nessa medida, está longe de ser uma pesquisa exaustiva e mantêm-se numerosos artistas e peças por analisar; análises que, seguramente, trarão novas e surpreendentes relações.

Bibliografia

- Adair, C. (1992). *Women and Dance: Sylphs and Sirens*. London: The Macmillen press LTD.
- Albright, A. C. (1998). Feminist theory and contemporary dance. In S. E. Friedler & S. B. Glazer (Eds.), *Dancing female*: Taylor and Francis.
- Anderson, J. (2008). *Ballet & Modern Dance: A Concise History*: Paw Prints.
- Bayer, R. (1961). *História da estética*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Bennahum, J. C.-. (2002). A longing for perfection: Neoclassic fashion and ballet. *Fashion Theory. The journal of dress, body and culture.* , 6(4), 18.
- Berghaus, G. (1993). Dance and the Futurist Woman: The Work of Valentine de Saint-Point (1875-1953). *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 11(2), 17.
- Blistene, B. (1999). Du théâtre a la danse ou la quête de soi. . In C. D.-C. R. Schlemmer (Ed.), *Oskar Schlemmer* (pp. 262). Marseille: Musées de Marseille. Réunion de musées nationaux.
- Boyce, J., Daly, A., Jones, B. T., & Martin, C. (1988). Movement and Gender: A Roundtable Discussion. *The Drama Review*, 32(4), 21.
- Burt, R. (1995). *The Male Dancer: Bodies, Spectacle and Sexuality*: Taylor & Francis.
- Burt, R. (1998). Dance, Gender and Psychoanalysis: Martha Graham's "Night Journey". *Dance Research Journal*, 30(19), 34.
- Butler, J. (2008). Variações sobre sexo e género. Beauvoir, Wittig e Foucault. In A. M.-F. Ana Isabel Crespo, Anabela Galhardo Couto, Isabel Cruz e Teresa Joaquim (Ed.), *Variações sobre sexo e género.* . Lisboa: Livros Horizonte.
- Cohen, S. J. (1966). The Caterpillar's question. In S. J. Cohen (Ed.), *The modern dance* (pp. 3- 16). Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Coorlawala, U. A. (1992). Ruth St. Denis and India's Dance Renaissance. *Dance Chronicle* Vol. 15, No. 2 (1992), pp. 123-152
- Copeland, R. (1998). Sexual Politics. In S. E. Friedler & S. B. Glazer (Eds.), *Dancing female*: Taylor and Francis.

- Costonis, M. N. (1991). Martha Graham's American Document: A Minstrel Show in Modern Dance Dress. *American Music*, 9(3), 13.
- De Beauvoir, S. (1981). *El segundo sexo. (Los hechos y los mitos. La experiencia vivida)*. Buenos Aires: Ediciones Siglo XX.
- Diserens, C. (1999). L'homme dans l'espace. Une petite introduction a l'artiste et son oeuvre. In C. Diserens (Ed.), *Oskar Schlemmer* (pp. 6). Marseille.: Musées de Marseille. Réunion de musées nationaux.
- Duncan, I. (1983a). The dance of the future. In R. Copeland & M. Cohen (Eds.), *What is dance?: Readings in Theory and Criticism* (pp. 262). Oxford University Press.
- Duncan, I. (1983b). I see America dancing. In R. Copeland & R. C. M. Cohen (Eds.), *What Is Dance?: Readings in Theory and Criticism*: Oxford University Press.
- Eberle, M. (1994). *World War II and the Weimar artist: Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer*. New Heaven: Yale Universtiy Press.
- Eco, U. (1999). *Arte y Belleza en la estética medieval*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Forte, J. (1988). Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism. *Theatre Journal*, 40(2), 17.
- Foucault, M. (2007). *Historia de la sexualidad: La voluntad de saber*: Siglo XXI.
- Francis, E. (1994). From Event to Monument: Modernism, Feminism and Isadora Duncan. *American Studies Journal. University of Kansas*, 35(1), 20.
- Friedler, S. E. (1998). Fire and Ice: Female archetypes in American Modern Dance. In S. E. Friedler & S. B. Glazer (Eds.), *Dancing Female*: Taylor and Francis.
- Garafola, L. (1985). Travesty Dancer in Nineteenth-Century Ballet. *Dance Research Journal Vol. 17/18, Vol. 17, no. 2 - Vol. 18, no. 1 (Autumn, 1985 - Spring, 1986), pp. 35-40 17/18(1), 5*.
- Goldman, A. (2005). The aesthetic. In D. L. Berys Nigel Gaut (Ed.), *The Routledge companion to aesthetics* (pp. 705): Routledge.
- Hammond, J. (1996). Drag queen as angel: transformation and transcendence in To Wong Foo, thanks for everything, Julie Newmar. *Journal of Popular Film and Television*, 24.
- Huneke, A. (1999). L'abstrait forme et symbole. In M. Cantini, M. d. Marseille & R. d. m. nationaux (Eds.), *Oskar Schlemmer*. Marseille: Musées de Marseillw.

- Karayanni, S. S. (2004). *Dancing Fear and Desire: Race, Sexuality, & Imperial Politics in Middle Eastern Dance*. Waterloo, Canada: Wilfrid Laurier University press.
- Kealiinohomoku, J. (1983). An anthropologist looks at ballet as a form of ethnic dance. In R. Copeland & M. Cohen (Eds.), *What Is Dance?: Readings in Theory and Criticism*: Oxford University Press, USA.
- Kerkhoven, M. v. (1984). The Dance of Anne Teresa De Keersmaecker. *The Drama Review*, 28(3), 6.
- Kolb, A. (2009). *Performing Femininity: Dance and Literature in German Modernism*: Peter Lang.
- Lambert, C. (2004). Other solutions. *Art Journal. College art association.*, 63(3), 13.
- Lancaster, R. N., & Di Leonardo, M. (1997). *The Gender/Sexuality Reader: Culture, History, Political Economy*: Taylor & Francis.
- Lansley, J. (2001). A Fierce Silence. *The Open Page*, 6, 6.
- Lassiter, L. (1985). Mark Morris Dance Group. *The Drama Review*, 29(2), 6.
- Laver, J., De La Haye, A., & Tucker, A. (2002). *Costume and Fashion: A Concise History*: Thames & Hudson.
- Loupe, L. (1999). Le danses du Bauhaus: une généalogie de la modernité. . In M. Cantini, M. d. Marseille & R. d. m. nationaux (Eds.), *Oskar Schlemmer* (pp. 177-183). Marseille: Musées de Marseille.
- Lucie-Smith, E. (1984). *Movements in art since 1945*. London: Thames and Hudson.
- Malnig, J. (1999). Athena Meets Venus: Visions of Women in Social Dance in the Teens and Early 1920s. *Dance Research Journal*, 31(2), 30.
- Messner, M. A. (1998). The Limits of "The Male Sex Role": An Analysis of the Men's Liberation and Men's Rights Movements' Discourse. *Gender and Society*, 12(3), 21.
- Miller, P. (1998). The Anatomy of Scientific Racism: Racist Responses to Black Athletic Achievement. *Journal of sport History*, 25(1).
- Moffit, P. (1999). *The Rudi Gernreich Book*. Kaln: Taschen Books.
- Mohanty, C. T. (2002). Encuentros feministas: situar la política de la experiencia. In M. B. a. A. Phillips (Ed.), *Desestabilizar la teoría. Debates feministas contemporáneos*. (pp. 89- 106). México D.F.

- Morgan, R. (1970). *Sisterhood is powerful: an anthology of writings from the women's liberation movement*, Random House.
- Morris, G. (2001). Bourdieu, the Body, and Graham's Post-War Dance. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 19(2), 30.
- Morris, R. C. (2010). Introduction. In R. C. Morris (Ed.), *Can the Subaltern Speak?: Reflections on the History of an Idea*: Columbia University Press.
- Mosse, G. L. (1998). *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*: Oxford University Press.
- Nash, M. (2005). *As mulheres no mundo: história, desafios e movimentos*: Editora Ausência.
- Newhall, M. A. S. (2010). *Like a moth to the flame: modernity and Mary Wigman. 1886- 1973.*, The University of New Mexico, Albuquerque.
- Nikolais, A. (1966). No man from mars. In S. J. Cohen (Ed.), *The modern dance* (pp. 63- 75). Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Phillips, A. (2002). Las pretensiones universales del pensamiento político. In M. B. a. A. Phillips (Ed.), *Desestabilizar la teoría. Debates feministas contemporáneos*. (pp. 25-44). México D.F: Editorial Paidós.
- Phillips, M. B. a. A. (2002). Introducción. In M. B. a. A. Phillips (Ed.), *Desestabilizar la teoría. Debates feministas contemporáneos*. (pp. 15- 23). México D.F.: Editorial Paidós.
- Platão. Symposium
- Pollock, G. (2002). La pintura, el feminismo y la historia. In M. B. a. A. Phillips (Ed.), *Desestabilizar la teoría. Debates feministas contemporáneos*. México D. F.: Editorial Paidós.
- Preciado, B. (2002). *Manifiesto Contra-Sexual*. Madrid: Editorial Opera Prima.
- Rainer, Y., Coco, W., & Gunawardana, A. J. (1971). Responses to India. An Interview with Yvonne Rainer. *The Drama Review*, 15(2), 4.
- Rengifo, E. (1996). *Propiedad Intelectual. El moderno derecho de autor.*: Universidad Externado de Colombia.
- Riot-Sarcey, M. (2002). *Histoire du féminisme*. París: La Découverte.
- Roberts, M. L. (1994). *Civilization without Sexes: Reconstructing Gender in Postwar France, 1917-1927*: University of Chicago Press.

- San Martín, F. J. (1954). Un artista poliédrico. *Lápiz*, 130.
- Schlemmer, O. (1978a). L'homme et la figure d'art. *Theatre et Abstraction (l'espace du Bauhaus)*. Lausanne: L'Age d'Homme.
- Schlemmer, O. (1978b). Programme de la premiere representation du ballet triadique *Theatre et Abstraction (l'espace du Bauhaus)* (pp. 27-38). Lausanne: L'Age d'Homme.
- Schlundt, J. S. a. C. L. (1987). Who's St. Denis? What Is She? *Dance Chronicle*, 10(3), 24.
- Scholz, R. (2011). O tabu da abstracção no feminismo. *EXIT! Krise und Kritik der Warengesellschaft*, 8.
- Scott MacDonald, A. S. a. Y. R. (1991). Two Interviews. Demystifying the Female Body: Anne Severson: "Near the Big Chakra". Yvonne Rainer: "Privilege". *Film Quaterly*, 45(1), 18.
- Scott, J. W. (2008). Género: uma categoria útil de análise histórica. In A. M.-F. Ana Isabel Crespo, Anabela Galhardo Couto, Isabel Cruz e Teresa Joaquim (Ed.), *Variações sobre Sexo e Género* (pp. 49- 76). Lisboa: Livros Horizonte.
- Sherman, J., & Mumaw, B. (2000). *Barton Mumaw, Dancer: From Denishawn to Jacob's Pillow and Beyond*. Wesleyan University Press.
- Shiner, L. (2001). *La invención del arte. Una historia cultural*. (E. H. y. E. Julibert, Trans.). Barcelona: Editorial Paidós.
- Walby, S. (2002). Pos-posmodernismo? Teorización de la complejidad social. In M. B. a. A. Phillips (Ed.), *Desestabilizar la teoría. Debates feministas contemporáneos*. (pp. 45- 66). México D.F.: Editorial Paidós.
- Watson, R. P. a. S. (2002). "Los intereses de las mujeres" y el estado postestructuralista. In M. B. a. A. Phillips (Ed.), *Desestabilizar la teoría. Debates feministas contemporáneos*. (pp. 67- 89). México D.F.: Editorial Paidós.
- Woodmansee, M. (1994). *The author, art, and the market*. New York: Columbia University.

Sitiografia

Ballet os Trockaderos de Montecarlo. Texto consultado em

<http://www.trockadero.org/history.html> Data de acesso: 21-09-2012

Company, C. d. (2013). Ruth St. Denis- Choreographer. Consultado em

<http://depts.washington.edu/uwdance/cdc/archive/repertoire.php?t=chor&id=5&s=pa> Data de acesso: 08-09-2012

de Mey, T. Rosas danst Rosas. Filme consultado em <http://www.youtube.com/watch?v=B9bnl22R95I&feature=g-vrec> .

Data de acesso: 04-10-2012

O'Mahony, J. (2011, Enero 30). Spirit of the underground: dance. The Guardian.

Consultado em <http://www.guardian.co.uk/stage/2011/jan/30/underground-arts-dance-counterculture> Data de acesso: 25-10-2012

Organização Mundial da Saúde. Classificação Internacional das Doenças. Texto

consultado em <http://apps.who.int/classifications/apps/icd/icd10online/> .Data de acesso 13-10-2012

Pacheco, A. (Producer). (2007) The Hard Nut: A Look Back. Documentario

consultado em <http://www.youtube.com/watch?v=drFs3cWP1uw> . Data de acesso: 14-10-2012

Sinsky, C. (2010). Isadora Duncan: Life and Literary Connections. Consultado em

http://modernism.research.yale.edu/wiki/index.php/Isadora_Duncan#cite_note-0 Data de acesso: 28-12-2012

Shawn, T. Kinetic Malpoi. Filme consultado em <http://www.youtube.com/watch?v=sqWjm7BHEkI> .

Data de acesso: 14-08-2012